عالم المعرفة

289
يناير
2003

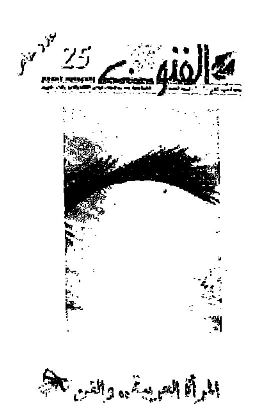


الفكاهة والضحك

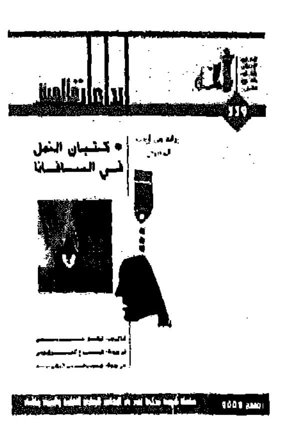
• رؤية جديدة

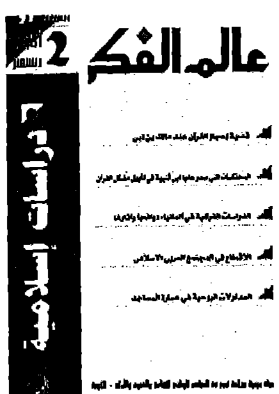
تأليف: د. شاكر عبدالحميد

إصدارات جديدة











المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

289

الفكاهة والضحك

رؤية جديدة

تأليف: د. شاكر عبدالحميد





سلسلة شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د.ك
للمؤسسات	25 د.ك

دول الخليج

للأفراد	17 د.ك
للمؤسسات	30 د.ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا امريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا امريكيا
للمؤسسات	100 دولار امريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص.ب: *28613* ـ الصفاة ـ الرمز البريدي *13147*
دولة الكويت
تليفون: ٢٤٣١٧٠٤ (٩٦٥)
فاكس: ٢٤٣١٢٢٩ (٩٦٥)
الموقع على الإنترنت:
www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 99906 - 0 - 097 - X

رقم الإيداع (٢٠٠٠١/٢٠٠٣)

الفكاهة والضحك

رؤية جديدة

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت

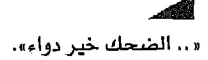
شوال ١٤٢٣ ـ يناير ٢٠٠٣

المحتوى

مدخل

الفكاهة، أو التفكه، من الجوانب المميزة للسلوك الإنسانى. أما الضحك فهو التعبير الجسمي أو الفسيولوجي عن هذا الجانب. وقد قال الكاتب الفرنسي «رابليه»، ذات مرة: «إن الضحك هو الخاصية المميزة للإنسان». والفكاهة «رسالة اجتماعية مقصود منها إنتاج الضحك أو الابتسام». ومثلها مثل أي رسالة اجتماعية أخرى تحقق الفكاهة بعض الأهداف أو الوظائف، وتستخدم بعض الأساليب وتكون لها بنيتها الخاصة، ومحتواها المميز لها أيضا، كما أنها تستخدم في مواقف معينة لها طبيعة خاصة.

وللفكاهة تاريخها الطويل في الثقافة الإنسانية، وقد اهتم بها فلاسفة بارزون أمثال: أفلاطون، وأرسطو، وكانط، وشوبنهور، وهوبز، وبرجسون. واهتم بها أدباء معروفون أيضا أمثال الجاحظ وبودلير وجورج إليوت وإمبرتو إكو. وحاول بعض علماء النفس، من المشاهير وغير المشاهير، إلقاء بعض الأضواء على الأبعاد السيكولوجية للفكاهة والضحك أيضا، وكذلك فعل بعض نقاد الأدب، ومن بينهم ميخائيل باختين، على سبيل المثال لا الحصر.



«.. الضحك خير دواء».



والفكاهة موجودة في مظاهر حياتنا كافة؛ لدى الأطفال ولدى الكبار، في حالات الفرح والترويح وفي حالات المشقة والأزمات النفسية. ويتمثل الرأي الغالب في علم النفس الآن في النظر إلى الفكاهة ـ ومن ثم الضحك ـ على أنها أحد أهم أساليب المواجهة Coping Styles التي يستعين بها الإنسان في التغلب على بعض آلامه النفسية الخاصة، كما أنها أحد الأساليب التي تستعين بها المجتمعات في مواجهة بعض مشكلاتها السياسية والاقتصادية.

في السنوات الأخيرة أُسس العديد من «أندية الضحك» في أماكن عدة من العالم، وأصبحت بعض شركات الطيران تعين بعض المهرجين للترويح عن الركاب وإضحاكهم ومساعدتهم على التغلب على مخاوفهم في أثناء رحلات الطيران الطويلة أو القصيرة. كما ظهرت في الآونة الأخيرة ظاهرة التسويق بالضحك، وقامت مجموعة من المتخصصين في العلاج الجماعي للانهيار العصبي بتشكيل جوقة للضحك هدفها مساعدة هؤلاء الأفراد على تجاوز آلامهم النفسية، وقامت هذه الجوقة بتسجيل إسطوانة مدمجة للضحك لأغراض العلاج النفسي، وشهدت مدينة بال السويسرية في عام ١٩٩٧ أول مؤتمر عالمي مخصص «للفكاهة والعلاج النفسي»، وظهرت كتب عديدة في السنوات الأخيرة كانت عناوينها «الضحك خير دواء»، و «العلاج بالضحك»، و«الفكاهة من أجل الشفاء»، وما شابه ذلك من العناوين. لقد أصبحت هناك كذلك بعض القنوات الفضائية المخصصة بشكل كامل للضحك وظهرت مواقع عديدة، عربية وعالمية، على الإنترنت مخصصة للفكاهة والضحك، مثل: نكتة اليوم، نكتة الشهر، نكتة العام... إلخ. كما توجد مواقع لرسامي الكاريكاتير، وممثلي الكوميديا وغيرهم على الإنترنت أيضا .

ويقول أطباء عديدون: إن الضحك لا يفيد في مواجهة الضغط النفسي فقط، بل يعمل أيضا على تنشيط الجهاز المناعي، والحد من آثار الشيخوخة، والتقليل من احتمالات الإصابة بالأزمات القلبية، وتحسين الوضع النفسي والجسمي للإنسان بشكل عام؛ مما يجعله أكثر تفاؤلا، وأكثر إقبالا على العمل، وعلى الحياة بشكل عام.

وفي ضوء ما سبق وغيره، يمكننا إجمال الفوائد -وكذلك المبررات- التي دعتنا إلى تأليف هذا الكتاب في النقط التالية:

١ـ ضرورة الاهتمام بالجوانب الخاصة من السلوك الإنساني المرتبطة بالتفاؤل والأمل والشعور بـ «حسن الحال»، ومنها الفكاهة والضحك، وعدم الاقتصار على دراسة الجوانب المرضية والسلبية فقط كالأمراض العقلية، والجريمة، والانحراف، وإدمان المخدرات، وما شابه ذلك من المظاهر السلوكية. وتأتي ضرورة الاهتمام بالجوانب الإيجابية من السلوك الإنساني ليس لأنها جوانب ترويحية تتعلق بتفريغ الطاقة وإخلاء البال ـ مؤقتا ـ من الهموم فقط؛ ولكن بوصفها طرائق لمواجهة الغضب والعدوان واليأس والشعور بالنقص والقلق، وكل الانفعالات السلبية التي قد تسيطر على الإنسان وتوقعه في براثن الاكتئاب واليأس والمرض والإهمال واللامبالاة والابتعاد عن الكفاح الإيجابي والبناء في الحياة.

٢ـ ضرورة المعرفة العلمية الأكثر عمقا بموضوع الفكاهة والضحك، وتجاوز مرحلة الطرائف والنوادر والحكايات المسلية التي ترد في كثير من الكتابات العربية التي تصدت لهذا الموضوع، ومن ثم الدخول على نحو أكثر علمية وعمقا في ساحات هذا العالم الزاخر بالدلالات والرموز، والتي قد تتفاوت من فرد إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى. ولن يكون هذا ممكنا إلا بأن نقدم للقارئ العربي، ربما أول مرة، في كتاب واحد، النظريات الفلسفية والسيكولوجية والأدبية المهمة التي تناولت هذا الموضوع، وكذلك أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسات الحديثة حول الفروق بين الأفراد من ناحية، والجماعات من ناحية أخرى في هذا الموضوع.

٣ـ تأكيد أن موضوع الفكاهة والضحك موضوع لا يمكن دراسته من جانب أحد المتخصصين في حقل معرفي واحد بعينه، فهو موضوع جدير بالدراسة البينية Interdisciplinary؛ وذلك لأنه ظاهرة تتقاطع في دراستها حقول معرفية عديدة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: علم وظائف الأعضاء (الفسيولوجيا)، الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع، التاريخ، النقد الأدبي، السيميوطيقا (أوعلم العلامات)، الفنون التشكيلية، والسينما، والمسرح، والتليفزيون... إلخ. ومع ذلك فقد حاولنا في هذا الكتاب -اعتمادا على بعض الخبرة المتوافرة لدينا في مجالات علم النفس والأدب والفن التشكيلي- الاقتراب من هذا الموضوع بنظرة إجمالية كلية بينية، بقدر الإمكان، مع التركيز على الجوانب السيكولوجية منه، على نحو خاص.

٤- تأكيد البعد الاجتماعي للفكاهة والضحك؛ فمثل هذه المظاهر السلوكية لا تحدث غالبا إلا في وجود الآخرين، وهي تحدث كذلك ـ على نحو إيجابى ـ عندما يتوافر شرط الأمن والطمأنينة في حضور هؤلاء الآخرين، ويزدهر هذا السلوك في أوقات معينة لدى الشعوب والجماعات؛ فبعضهم يقول: إن الفكاهة والضحك يزدهران في أثناء الأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وبعضهم الآخر يقول: إن العكس هو الصحيح، حيث تؤدي الأزمات الشديدة ـ في رأيهم ـ إلى حالة من الاكتئاب الجماعي لا تفيد معها أي فكاهة ولا أي ضحكات.

من المشاهد الجميلة المؤثرة التي رأيتها على «شاشات» التليفزيون خلال العام ٢٠٠٢ مشهد أطفال فلسطين وهم يعودون إلى مدارسهم في بداية العام الدراسي (٢٠٠٢/٢٠٠٣) ؛ فرغم الحصار والدمار والتجويع وهدم المنازل والإبادة وكل الآثار السلبية المادية والمعنوية للاحتلال الإسرائيلي، كانت هناك ابتسامات على وجوه الأطفال، وكان هناك إشراق وتفاؤل وحبور وأمل يكاد يطفر من بين جوانحهم. كان الضحك يرتسم على كل قسماتهم وحركاتهم، وكانت ملابسهم نظيفة وحركاتهم منظمة، بينما كانت وجوههم وعيونهم تزخر ببسمات وضحكات وآمال لا تنقطع. إن هذه الابتسامات والضحكات وكل علامات التفاؤل والأمل هي أحد أساليب المقاومة التي يواجه بها أبناء فلسطين، صغارا أو كبارا، سلطات الاحتلال، وذلك حتى يتحقق الاستقلال وتقوم الدولة الفلسطينية، على أرضها الطاهرة.

إن للفكاهة والضحك فوائدهما الكبيرة في تربية الأطفال وتعليمهم. ولهما دور مهم في البرامج الإعلامية الترفيهية أيضا، وكذلك لهما علاقة بالسلوك السياسي، وبالإبداع والتذوق الفني.

والفكاهة ظاهرة محلية، وظاهرة عالمية أيضا، وهناك تجليات عديدة للفكاهة مصاحبة لما يسمى بـ «العولمة»، كما أن من بين الخصائص الأساسية المميزة لحركة «ما بعد الحداثة» ـ كما يشير كثير من النقاد ـ ذلك الاهتمام الخاص بالفكاهة، والضحك، والمحاكاة التهكمية، والمفارقة، وما شابه ذلك من الظواهر (في الأدب مثلا).

ليس هناك ماهو أصعب من كتابة كتاب جاد حول الضحك، وقد حاولت قدر الإمكان أن أخفف من الجهامة أو الجفاف العلمي الذي يتبدى في صفحات كثيرة من هذا الكتاب، نجحت أحيانا وفشلت أحيانا أكثر، على أمل أن تكون الكتابات القادمة في علم الضحك، سواء لي أو لغيري من الكتاب العرب، أكثر جدية وأكثر لطافة ومرحا وتفكها أيضا.

على كل حال، فلم يكن لهذا الكتاب أن يصل إلى الصورة التي وصل إليها لولا العون الكبير الذي قدمه أصدقاء أعزاء من أقطار عربية عدة، أخص بالذكر منهم: الأديب محمد القرمطي (من عُمان)، والباحث محمد سالم النعيمي (من الإمارات العربية المتحدة)، والأديب والناقد إسماعيل مروة (من سوريا)، ومن مصر : محمد أبو الفضل بدران، وأحمد زايد، وفيصل يونس، وحسن طلب، وعبد المنعم رمضان، ومحمد عبد العال، وسعيد توفيق، وحسين عيد، ومحمد مستجاب، وأحمد رمضان، ومصطفى الضبع، وعماد بدر الدين أبو غازي، وصلاح سلامة، وشريف صلاح سلامة، وسعيد مبارك، ومحمد رشاد، وآخرين كثيرين.

ولأسرتي الصغيرة على ما تحملته معي من صبر وعناء.

والشكر قبل ذلك كله واجبٌ مني إلى سلسلة «عالم المعرفة»، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، فلم يكن لهذا الجهد أن يتم هكذا، لولا أن شرفتني سلسلة «عالم المعرفة» وهيئتها الموقرة بالموافقة على اقتراحي الخاص لتأليف هذا الكتاب، فلهم مني كل الشكر والتقدير لتشجيعهم لي على تأليف هذا الكتاب، وكذلك تأليف أو ترجمة كتب أخرى سابقة أعتبرها محطات مهمة في مسيرتي العلمية والثقافية والإنسانية بشكل عام.

شاكر عبد الحميد

القاهرة في نوفمبر ٢٠٠٢



١ مفاهيم الفكاهة ومظاهرها

(مقدمة في علم الضحك)

الفكاهة - في رأينا - هي المفهوم العام أو الظاهرة العامة، أما الضحك أو الحماقة والكوميديا والنكتة... إلخ، فهي مظاهر دالة عليها، ونبدأ أولا باستعراض المفاهيم الأساسية في هذا المجال، ثم نتحدث عن وظائف الفكاهة وفسيولوجيا الضحك وموضوعات أخرى ذات صلة وثيقة بهذا المجال.

١- الفكاهة Humour/Humor

جاء في لسان العرب: «وفَكَهَ القومَ بالفاكهة: أتاهم بها. والفاكهة أيضا: الحلواء على التشبيه. وفَكَّهَهُم بمُلَح الكلام: أطْرَفَهَمُ، والاسم الفكِهة والفكاهة، بالضم، والمصدر المتوهم فيه الفعل الفكاهةُ. والفَكاهةُ، بالفتح مصدر، فَكِهَ الرجلُ بالكسر، فهو فَكِهٌ إذا كان طيب النفس مزّاحا، والفاكهُ: المزّاحُ. والفكاهة، بالضم: المزاح. والتفاكه: التمازح. وفاكهت القوم مفاكهة بمُلَح الكلام: المزاح، والمفُاكَهَةُ: المُمازحَةُ. والفكِه: الطيب النفس»(١).

«يضحك بمتعة حقيقية، فقد كانت تناقضات الحياة تستهويه وتنعش روحه كما ينتعش النبات بالماء»

الطيب صالح، صورة قلمية بعنوان «المنسي»



وعرف قاموس أوكسفورد الفكاهة بأنها «تلك الخاصية المتعلقة بالأفعال والكتابة والكلام... الخ، التي تستثير المتعة والمرح والمزاح»[٢]. وعرفها قاموس وبستر بأنها: «تلك الخاصية المتعلقة بحدث أو نشاط أو موقف، أو بتعبير خاص عن فكرة، والتي تستحضر الحس المضحك، أو الحس الخاص المتعلق بإدراك التناقض في المعنى، والفكاهة خاصية واقعية مضحكة أو مسلية، إنها تتعلق بالملكة العقلية الخاصة بالاكتشاف والتعبير والتذوق للأمور المضحكة أو العناصر المتناقضة اللامعقولة في الأفكار والمواقف والأحداث والأفعال»[٣].

والفكاهة جوهرها الخيال المضحك أو تعبيراته، وهي كذلك محاولة لأن يكون المرء متفكها، وهي تتعلق كذلك بشيء معين (فعل أو قول أو كتابة) يجري تصميمه بحيث يكون مضحكا ومثيرا للبهجة.

هكذا يجمع هذا التعريف بين الإشارة إلى حس الفكاهة أو الدعابة لدى الفرد الذي يجعله قادرا على اكتشاف الفكاهة والتعبير عنها وتذوقها وكذلك إبداعها، وبين وجود الفكاهة في أعمال إبداعية أو أفعال وأقوال إنسانية متنوعة. ومن ثم فهو كافٍ للوفاء بأغراضنا في كتابنا الحالي، مع إضافة توضيحية بسيطة سنذكرها لاحقا.

فالفكاهة يمكن أن تكون استعدادا أوتهيؤا خاصا بالعقل؛ استعدادا للبحث عن البهجة أو السرور واكتشافهما وتذوقهما وإبداعهما أيضا، وكل ما يتعلق بما نسميه «حس الفكاهة»، فإذا تحدثنا عن الإبداع ظهرت أنواع عديدة ترتبط بالفكاهة، منها: النكتة والظرف أو الدعابة، والمحاكاة التهكمية، والأعمال الفنية بأشكالها المتنوعة.

قد يسود لدى بعضنا الجانب الخاص بالتذوق والاستمتاع بالفكاهة كجماهير المسارح الكوميدية مثلا، وقد يتغلب لدى بعضنا الآخر القدرة على إنتاج الفكاهة أو البهجة (مبدعو الكوميديا وممثلوها ورسامو الكاريكاتير مثلا). وليس هناك من ضرورة تجعلنا نقول إن مبدعي الفكاهة لا بد أن يكونوا أكثر الناس استمتاعا بها، فأحيانا ما يكون الأمر بالنسبة إليهم «مجرد عمل» وروتين يؤدى كل يوم.

هكذا يكون حس الفكاهة، إدراكا وانفعالا واكتشافا وتعبيرا وتذوقا وإبداعا، ومن ثم تكون الفكاهة خاصية مميزة لعمل إبداعي أو تعبير لفظي أو بصري (شكلي) نجده قادرا، لأسباب عديدة تتعلق بتفسير المضحك من الأمور، على إحداث البهجة والمرح والضحك لدينا.

ويرتبط ما سبق بما يقوله بعض علماء النفس في السنوات الأخيرة، بأن الفكاهة تشتمل على الجوانب والأبعاد التالية:

١- الجوانب المعرفية Cognitive: ويقصد بها تلك العمليات العقلية الخاصة بالإدراك والخيال والإبداع والفهم والتذوق للفكاهة.

٢- الجوانب الانفعالية Emotional: ويقصد بها تلك المشاعر السارة الخاصة بالتسلية والبهجة والمرح والاستمتاع.

٣- الجوانب السلوكية Behavioral: ومنها: الضحك بأصواته ونغماته، وحركات عضلات الوجه التي تشبه أحيانا التكشيرات، وتعرية الأسنان أو كشفها، والأصوات التي تصدر عن الحلق، والتغيرات في أوضاع الجسم وحركاته.

٤- الجوانب الاجتماعية Social: ويقصد بها تلك السياقات الخاصة بالتفاعل الاجتماعي أو الاتصال الاجتماعي بين الأشخاص أو الجماعات، والتي تظهر فيها المثيرات المضحكة، وتحدث تأثيراتها السارة.

٥- الجوانب السيكوفسيولوجية Psychophysiological: حيث تشتمل مواقف الفكاهة على تغيرات في نمط موجات المخ الكهربائية، ونشاطات كذلك في الجهاز العصبي المستقل، وفي التنفس وإنتاج الهرمونات، وحالة التنشيط العامة في المخ(٤).

٦- الجوانب المتعلقة بإبداع الفكاهة أو إنتاجها وإنتاج أنماط معينة منها، مثل: النكتة، والكاريكاتير، والمسرحيات الكوميدية، وغيرها.

وترتبط الفكاهة بالابتسامة والضحك في معظم حالاتها، لكن العكس غير صحيح، فليس من ضرورة أن تكون كل حالات الابتسام والضحك مرتبطة بالفكاهة، هي كثيرا ما ترتبط بها، لكن أحيانا ما يحدث الابتسام والضحك أيضا في سياقات غير فكاهية، كما سنشير إلى ذلك في مواضع تالية من هذا الكتاب.

في رأينا أن الفكاهة محصلة لثلاثة عوامل أساسية هي:

١- الشخص Person: أي المتفكه بخصائصه الجسمية والعقلية والانفعالية... إلخ. وكذلك المتلقي للفكاهة.

٢- العملية Process: أي العمليات العقلية والانفعالية المستخدمة في إنتاج الفكاهة.

٣- الناتج Product: أي العمل الفكاهي الذي أُنتج ويجري تذوقه، كالنكتة أو الكاريكاتير... إلخ.

وهكذا نستطيع أن نقول بوجود ثلاثة عوامل للفكاهة تبدأ بحرف P في الإنجليزية (The 3 P,s of humor)، وإنه يصعب الحديث عن الفكاهة من دون ذكر هذه العوامل؛ إضافة - بالطبع - إلى السياق الاجتماعي Social context الذي يجري إنتاج الفكاهة أو تذوقها فيه.

يحسن فهم معنى الفكاهة، إذن، من خلال وضعها في شبكة من العلاقات مع المفاهيم الأخرى المرتبطة بها. وكثير من هذه المفاهيم مستمد من مجال الفلسفة، وخاصة من مجال علم الجمال، وحيث يجري التمييز بين الاتجاه المتفكه أو المضحك Comic Attitude، والذي يشير إلى القدرة التي تجعل المرء يضحك أو يمزح أو يسخر... إلخ، وبين الخصائص الجمالية الأخرى، مثل الجمال الشكلي، والتناسق، والانسجام أو الهارمونى... إلخ.

تشير الفكاهة، إذن، إلى ذلك الاتجاه الباسم أو البسام أو الضاحك الساخر تجاه الحياة وتجاه نقائصها، وتجاه مظاهر عدم اكتمالها، أي ذلك الاتجاه الذي يتضمن فهما خاصا لمظاهر التناقض في الوجود أو الحياة أو يتضمن شعورا خاصا بالتفوق مصحوبا بالبهجة، أو غير ذلك من الدوافع والمبررات.

ومع ذلك، فإن هذا المعنى للفكاهة ليس كافيا لقناعة البعض أو رضاهم، حتى أننا نجد بعض التمييزات المطروحة هنا من أجل مزيد من التمييز بين حس الفكاهة Sense of Humor والحس الخاص بالمضحك Sense of the comic. ومن ذلك مثلا ذلك التمييز بينهما الذي قال به السير هارولد نيكولسون H. Nicolson، حيث لا يعتمد حس الفكاهة (بعكس حس الضحك) على الظهور المفاجئ للتناقض، ولكن على وجود إدراك تدريجى لهذا التناقض، لذلك ينظر إلى حس الفكاهة هنا على أنه اتجاه خاص بالعقل، أكثر من كونه مجرد نشاط يقوم به العقل، أي أنه يصبح عادة تأملية قبل شعورية أكثر من كونه ومضة حدس مفاجئة(٥).

هناك ميل في البحوث الحديثة حول الفكاهة والضحك إلى التعامل مع الفكاهة على أنها مصطلح شامل عام تنضوي تحته كل المصطلحات الموجودة في هذا المجال، أي أنه ليس مصطلحا مقصورا على المعاني الإيجابية

الموجودة في هذا المجال فقط؛ بل على الجوانب الإيجابية والسلبية منه أيضا، فالفكاهة يمكن أن تكون سلبية عدوانية، كما في حالة النكات العدوانية والسخرية والاستهزاء مثلا، ويمكن أن تكون إيجابية، كما في حالة النكات البريئة، أو الضحك من عمل فني... أو لعب الأطفال... إلخ.

ونحن نميل كذلك إلى الأخذ بهذا الرأي، حيث سنستخدم مصطلح الفكاهة للإشارة إلى جميع تجلياتها الإيجابية والسلبية، ثم نفصل بين هذه التجليات والمعاني في ضوء المواقف والسياقات المناسبة لها.

ينظر بعض العلماء الآن، وعلى نحو متزايد، إلى الابتسامة والضحك، وما يرتبط بهما من مظاهر سلوكية واجتماعية، على أنها خصال عالمية خاصة بالجنس البشري ككل. فالابتسامة والضحك قد تكون لهما قيمة بقائية بالنسبة إلى الحفاظ على النوع البشري[٦]. فإضافة إلى الوظائف المفترضة التي تحققها الفكاهة بالنسبة إلى الفرد، كالوظائف النفسية الداخلية المرتبطة بالعدوان والميول الجنسية، وحل المشكلات المرتبطة بعمليات التناقض المعرفي، والتخفف من التوتر أو التنفيس عنه، والقدرة على الاقتراب بشكل خاص من النشاطات الخاصة بالنصف الأيمن من المخ، كالإبداع والخيال والانفعالات... إلخ، هناك وظائف نفسية اجتماعية عدة أخرى للفكاهة، نذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر: المشاركة والتوحد والتواد في ظل المشقة، وغير ذلك مما سنذكره لاحقا.

فالفكاهة دائما نشاط اجتماعي، ويظهر ذلك مثلا في نتاجات فكاهية كالنكتة، فلا يستطيع شخص أن يرويها لنفسه؛ بل لا بد من آخر، أو آخرين، حتى يكتمل موقف التنكيت. بل إنه حتى في تلك الأشكال الانعزالية من الفكاهة، أي غير الاجتماعية، أي التي يستطيع الإنسان الاستمتاع بها بمفرده، مثل الرسوم الهزلية والقصص الفكاهية، غالبا ما يكون هناك تصور بصري لشخص آخر، أو لجماعة أخرى من البشر[٧].

والخلاصة: الفكاهة مصطلح عام يضم تحته كل المصطلحات ذات الصلة بهذا المجال، وليس لهذا المصطلح من تعريف دقيق حتى الآن. والفكاهة قد تكون غير مقصودة أو مقصودة، وتشتمل الفكاهة غير المقصودة (أو غير القصدية) على فلتات اللسان، وملاحظات الأطفال الساذجة، والحركات الجسمية الخرقاء وغير المتوقعة.. إلخ، في حين تتركز الفكاهة المقصودة في

الفنون: مثل اللوحات والتماثيل الظريفة أو الساخرة، والأغاني المرحة، والنكات التي نكررها، والنصوص المكتوبة، مثل القصص القصيرة، والروايات، والمسرحيات، وسيناريوهات الأفلام، والأفلام والمسرحيات نفسها. وفي كل الحالات نحن نتحدث عن إنتاجات أو أعمال أو سلوكيات فكاهية.

كذلك قد نستخدم كلمة الفكاهة للإشارة إلى انفعالات شخص معين، أو حالاته الجسمية (الضحك مثلا)، أو لغته، أو الحالة العقلية المصاحبة لإدراكه للفكاهة أو إنتاجه أو تذوقه لها، وهنا نكون بصدد الحديث عن «حس» الفكاهة أكثر مما نكون بصدد الحديث عن «الفكاهة» ذاتها.

ومن ثم ينبغي، إذن، التمييز في النهاية بين «الفكاهة» و«حس الفكاهة»؛ فالفكاهة تعني الناتج الفكاهي، ومن أمثلته: الكاريكاتير ـ النكتة ـ المسرحية الكوميدية – الدعابة... إلخ. أما حس الفكاهة فهو سمة شخصية أو اجتماعية، أي سمة عقلية ووجدانية، أو انفعالية واجتماعية تصف فردا أو جماعة تتسم بخصائص البحث والاكتشاف والإنتاج... إلخ، للإنتاجات أو الأعمال الفكاهية. وحس الفكاهة قد يكون فرديا (خاصا بفرد نسميه المتفكه كالذي يلقي نكتة أو يمثل في مسرحية كوميدية... إلخ).

وقد يكون جماعيا (جماعة ممثلين أو رواة، أو خاصية مميزة لجماعة معينة من البشر يرتفع لديهم روح الفكاهة وحسها بشكل واضح).

٢ ـ الضحك

جاء في «فقه اللغة وسر العربية» لأبي منصور الثعالبي، وتحت عنوان «في مراتب الضحك»، أن التبسم أولى مراتب الضحك ثم الإهلاس، وهو إخفاؤه، ثم الافترار والانكلال، وهما الضحك الحسن، ثم الكتكتة أشد منها، ثم القهقهة، ثم الكركرة، ثم الاستغراب، ثم الطخطخة، وهي أن يقول طيخ طيخ (يقصد يضحك المرء مصدرا أصواتا من فمه وأنفه) ثم الإهزاق والزهزقة، وهى أن يذهب الضحك به كل مذهب(٨).

أما في لسان العرب فقد ورد ما يلى: الضحك: معروف، ضَحِكَ يَضْحَك ضَحْكا وضِحكا وضِحْكا وضَحِكا أربع لغات. وفي الحديث: يبعث الله السحاب فيضحك؛ أَحسن الضَّحِك؛ جعل انجلاءه عن البرق ضَحِكا استعارة ومجازا كما يفْتَرُّ الضاحِكُ عن الثَّغْر، وكقولهم ضَحِكَتِ الأرضُ إذا أَخرجت نباتها وزهرتها. -

وتضَحَّك وتَضاحَك، فهو ضاحك وضَحَّاك وضَحُوك وضُحَكة: كثير الضحك. والضُّحَكة: الرجل الكثير الضحك يُعاب عليه. ورجل ضَحّاك: نعت على فَعَّال. وضحكت به ومنه بمعنى. وتضاحك الرجل واسْتَضْحَك، بمعنى. والأُضْحُوكة: ما يُضْحك به. وامرأة مِضْحاك: كثيرة الضحك. قال ابن الأعرابي: الضاحك من السحاب مثل العارض إلا أنه إذا بَرَقَ قيل ضَحِك. والضَّاحِكَة: كل سِنٍّ من مُقَدَّم الأضراس مما يَبْدُر عند الضحك. والضحك: ظهور الثنايا من الفرح. والضحك: العَجَب وهو قريب مما تقدم. والضحك: الثَّغر الأبيض. والضحك: العسل،. وقيل: الضحك الشَّهْد: وقيل: الزُّبْدُ، وقيل: الثَّلج. والضحك أيضا: طَلْع النَّخْيل حين يَنْشَقّ. والضحك: النور.وضحكت المرأة: حاضت، وبه فسر بعضهم قول الله تعالى: ﴿فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَاقَ﴾ (هود: ٧١)؛ وقد فسر على معنى العجب أي عجبت من فزع إبراهيم (٩).

وفي قاموس وبستر الضحك: «تعبير مسموع يرتبط بانفعال معين (خاصة البهجة والسخرية والارتباك... إلخ)». ويحدث الضحك من خلال اندفاع الهواء على نحو مفاجئ من الرئتين فتنتج منه أصوات تمتد من القهقهة الانفجارية إلى الضحك نصف المكبوت أو المكتوم. وغالبا ما تصحب الضحك حركات خاصة بالفم أو عضلات الوجه وارتفاع ما في العينين، ويرتبط الضحك بالاكتشاف لتسلية ما أو متعة ما، مرتبطة بشيء معين أو شخص معين. كذلك عرف الضحك بأنه «فعل الضحك أو الصوت الناتج عنه والدال على المتعة أو اللهو أو التسلية». وكلمة الضحك كلمة عامة تشير إلى أصوات الزفير أو التنهدات (١٠).

وهناك أنواع من الضحك ومراتب له، منها الضحكة الخافتة Chuckle، وهي ضحكة هادئة تتم من خلال نغمات صوتية منخفضة، والضحكة نصف المكبوتة Titter (والتي تتكون عادة من سلسلة من الأصوات المتقطعة العالية المقام)، والقهقهة Giggle والدمدمة Guffaws وهما مجموعة من أصوات الضحك العالية الخشنة غير المصقولة (١١).

وقد أشرنا سابقا إلى مراتب الضحك عند العرب، وهي مراتب توضح بعض الفروق المرهفة الدقيقة بين حالات الضحك وتنويعاته.

ويقول العقاد متحدثا عن أنواع الضحك: هناك ضحك السرور والفرح، وهناك ضحك السخرية والازدراء، وهناك ضحك المزاح والطرب، وهناك ضحك العجب والإعجاب، وهناك ضحك العطف والمودة، وهناك ضحك

الشماتة والعداوة، وهناك ضحك المفاجأة والدهشة، وهناك ضحك المقرور وضحك المتشنج، وضحك السذاجة، وضحك البلاهة، وما يختاره الضاحك وما ينبعث منه على غير اضطرار (١٢).

ومع نظر بعض العلماء إلى الضحك على أنه ظاهرة سابقة على اللغة وتمهد لها، فإن الضحك ظاهرة مستقلة عن اللغة، فهو لغة خاصة لها قاموسها وتركيبها النحوي ومعانيها الخاصة.

يرتقي الضحك كشكل من أشكال المتعة الذاتية، والتي يطورها الطفل الرضيع فتصبح منمية له جسميا ونفسيا، من خلال مشاعر الإشباع المصاحبة لها، كما أنه - مع الابتسام - يزوده بوسائل فعالة وعملية، ولها صفة العدوى (أي سرعة الانتشار) خلال عمليات الاتصال الصوتي الاجتماعي. ووفقا لما يقوله بعض العلماء، فإن الضحك يتعامل مع مدى واسع من الظواهر الاجتماعية، ربما بشكل يفوق اللغة اللفظية (١٣). ويحدث الضحك استجابة للفكاهة لكنه قد يعمل بدوره كمثير يستثير أو يستصدر استجابة الضحك أو غيرها من الاستجابات (كالدهشة أو الغضب مثلا) من الآخرين.

يقول بعض العلماء إن الفكاهة خبرة داخلية، ويكون الضحك والابتسام محصلة لهما. والضحك عملية جسمية تتميز بسيطرة حركة إيقاعية عليها تعتمد أساسا على نوع حركات التنفس الموجهة نحو الخارج، والتي تحدثها العضلات الصوتية. وتعتمد هذه العملية كذلك على استثارة مصاحبة للجسم ككل، تظهر في نوبات الضحك المفاجئة، والتي تجعل المرء يبدو كما لو كان يتشنج بفعل الضحك (١٤).

وقديما قال شيشرون إن الضحك يبدأ بالفم، وينتشر تدريجيا إلى كامل الوجه، ثم يغطي الجسد كله بعد ذلك، فالفعل الانفعالي يتحول تدريجيا إلى فعل انفعالى حركي. وقد اعتبر كريس هذا مؤيدا لوجهة نظره القائلة إن الضحك يشبه العودة إلى مرحلة مبكرة أو أقل تطورا من السلوك، مرحلة تتسم بالإيقاعية والحركية الخاصة للعضلات. والضحك يمكن أن يكون فرديا، ويمكن أن يكون جمعيا،أي أشبه بالعودة الجماعية إلى الطفولة، كما يقول كريس (١٥).

ونحن نرى أن مثل هذه النظرة التي تربط بين الضحك والحركات الجسمية فقط نظرة محدودة؛ لأن جوهر الضحك لا يكمن في الحركات العضلية الخارجية المصاحبة له، بل في المعاني والأفكار والانفعالات التي تستثيره وتدفعه إلى الاستمرار.

من الممكن أن يكون الضحك إراديا ؛ كأن نطلب إلى شخص ما أن يروي لنا نكتة فنضحك منها، أو نقرر أن نضحك اليوم فنذهب لمشاهدة فيلم فكاهي أو مسرحية فكاهية. كما يمكن أن يكون الضحك لا إراديا، كما يحدث مثلا خلال الدغدغة الجسمية، أو خلال نوبات الصرع أو التعرض لغاز مسبب للضحك، أو خلال بعض الحالات المرضية (بعض أنواع الفصام مثلا).

وقد يحدث الضحك بشكل غير متوقع، ومن ثم يكون لا إراديا أيضا، في مناسبات لا نتوقع فيها أن نضحك، مثل ما يحدث أحيانا من ضحك خلال الجنازات، وقد جاء في بعض كتب التراث أن رجلا ذهب إلى جنازة مات فيها أحد الرجال فوجد شقيقه يتلقى العزاء فيه، وكان هذا الشقيق الحي شديد الهزال والتعب، وفي حالة شديدة من المرض، فقال له الشخص الذي ذهب لتقديم العزاء: من الميت؟ أنت أم أخوك؟ هنا ضحك بعض الناس بشدة بسبب هذا التعليق الغريب. والنصيحة التي تقال في مثل هذه المواقف أن نحاول أن نغير انتباهنا أو تفكيرنا ونحوله إلى موضوعات أخرى أكثر جدية، وربما أكثر حزنا ترتبط بنا نحن شخصيا، مما يجعل هذه الأفكار تتداخل مع هذه النوبات المفاجئة للضحك، وقد تبددها أحيانا وقد لا تفلح أحيانا أخرى.

وصف بوليو Pollio انفجار الضحك بأنه «إيماءة جسدية دالة على الحرية، مقارنة بالبسمة التي هي إيماءة للدعوة أو الترضية أو العلاقة الشخصية». واعتبر لورنتس الضحك إشارة دالة على موقف يتسم بالأمن بالنسبة إلى أعضاء الجماعة الآخرين. وميز بولبى Bowlby بين سلوك التغذية والسلوك الجنسي وسلوك التعلق Attachment Behavior. ونظر إلى التعلق على أنه مهم من الناحية السيكولوجية ومن الناحية البقائية أيضا، وقال إن الابتسام والضحك سلوكان يمثلان علامات مهمة تعمل على تعزيز العلاقات الاجتماعية بين الأفراد واستمرارها منذ الطفولة وحتى الرشد، وإن الفكاهة عندما لا تكون لاذعة أو هدامة قد تحدث بهجة وفرحا، لأنها تكون معتمدة على نقل مشاعر الدفء والتقبل وتمضية الوقت بطريقة ممتعة [١٦].

وقد أشار ماكنيل إلى وجود أنواع عدة من الضحك نذكر منها: ضحك البهجة والمرح، الضحك العصبي، ضحك المحاكاة للآخرين، عدوى الضحك أو الضحك المعدي، ضحك الدغدغة (أو ضحك اللمس)، الضحك المرضي (ضحك بعض حالات الفصام أو الصرع مثلا)، ضحك الأطفال في أثناء اللعب... إلخ [١٧].

ينبع الضحك ـ لدى بعض المفكرين ـ من الفرح والبهجة، ولدى بعضهم الآخر يكشف الضحك عن إدراكنا للتناقض، ولدى بعضهم الثالث يدل الضحك على العدوان، وقد وصل الأمر بالشاعر الفرنسي الشهير بودلير إلى أن يقول «الضحك شيطاني الطابع، ومن هذا المنطلق هو أيضا إنساني على نحو عميق». وهو ـ في رأيه ـ «علامة كذلك على العظمة وكذلك على التعاسة اللامحدودة» (١٨).

وهناك أكثر من مائة نظرية حول الضحك، وكلها نظريات متداخلة، يعتمد بعضها على بعضها الآخر بدرجة واضحة، وتركز هذه النظريات في مجملها على عوامل معينة تربطها بالضحك، أو تربط الضحك بها، ومن هذه العوامل نجد مثلا: الدهشة، التفوق، أو السيطرة، والتناقض في المعنى، والتنفيس عن الطاقة الزائدة، وغير ذلك من العوامل.

وقد ذكر أفلاطون أن الناس يضحكون من سوء حظ الآخرين، وقال أرسطو إننا نجد المضحك في النقائص غير المؤلمة لدى الآخرين، وتحدث هوبز عن «البهجة المفاجئة المصحوبة بالفخر»، والتي تؤدي إلى الضحك، وربط فولتير بين الضحك والاحتقار، وقال كانط إن الضحك محصلة لتحول التوقعات والتمنيات الكبيرة إلى لا شيء، فنحن نسعى إلى عظائم الأمور، ونلقي فقط بعض الفتات والصغائر، وربط برجسون الضحك بذلك التناقض المدرك بين الحي والآلي الميكانيكي، وقال ديكارت إن الضحك ينشأ عن اختلاط الصدمة بالبهجة أو المرح المعتدل (١٩).

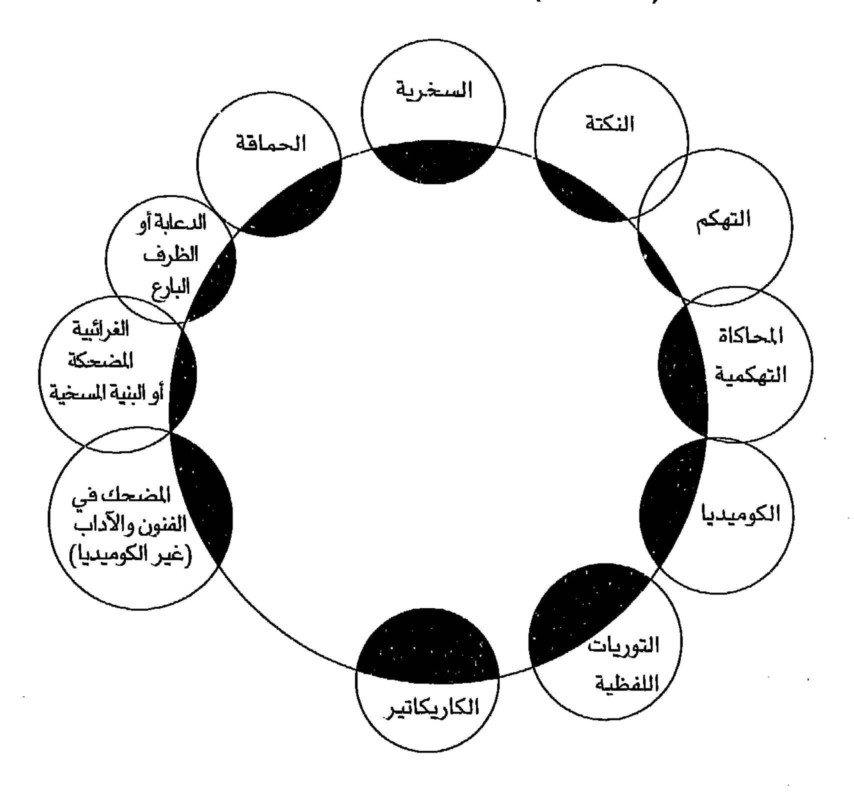
وقال «هوراس والبول»: «الحياة كوميديا لمن يفكر، وتراجيديا لمن يشعر» كما لو كان هناك تناقض بين التفكير والشعور، وكما لو كان من يشعر لا يفكر ومن يفكر لا يشعر. وهذا غير حقيقي، لكن ربما كان ما يقصده «والبول» أن الذي يفكر في الحياة سيرى تناقضات كثيرة فيها تجعله يضحك، أما من يتلقى الحياة بانفعالاته ومشاعره فسيتلقى منها فقط كل ما يزعجه ويؤلمه، ومن ثم ستكون هذه الحياة تراجيديا بالنسبة إليه أو مأساة.

كذلك أشار الفيلسوف نيتشه إلى أن الإنسان وهو ـ في رأيه ـ أكثر الكائنات تعاسة في العالم، قد ابتكر الضحك. وقال هربرت سبنسر إن الضحك في جوهره يشبه التفريغ للطاقة العصبية البالغة القوة التي لا تجد متنفسا آخر لها. وقال «جون ديوي» إن الضحك هو العلامة المميزة لحالة

الدهشة (٢٠). وقد ذكر العالم المتخصص في دراسات الضحك جون موريل عام ١٩٨٣ أن سبب الضحك بسيط، ويتمثل في ذلك التحول السيكولوجي السار المفاجئ من الشعور بالعجز، أو النقص، إلى الشعور بالتفوق، أو التمكن المتسم بالكفاءة (٢١).

على كل حال، فإن هذه النظريات وغيرها، وكما سنعرضها خلال فصول هذا الكتاب، تشبه في واقع الأمر ـ كما قال ديفيد ماكنيل ـ اللمبات المضيئة في الظلام المحيط بعمل فني معين كبير؛ كل منها يضيء جانبا معينا من المتاهة المؤدية إليه؛ حيث تركز نظريات معينة على التفوق أو السيطرة، وتركز نظريات أخرى على الدهشة والتناقض في المعنى، وتركز نظريات ثالثة على انفعالاتنا والتناقضات الموجودة فيها خلال الضحك، وتركز رابعة على محتوى النكتة، وخامسة على التنفيس للطاقة... وهكذا، فالعقبة الرئيسة، إذن، أمام وجود نظرية متكاملة حول الضحك هو ذلك التنوع الكبير الخاص بظاهرة الضحك نفسها (٢٢).

ما الحل إذن الذي يضيء لنا طريق الخروج من هذه المتاهة؟ نعتقد أن ما افترضناه في كتاب سابق لنا (٢٣) من ضرورة التعامل مع موضوعات مثل الإبداع والتذوق الفني والتفضيل الجمالي على أنها أشبه بصورة العائلة، وفي ضوء التصور الخاص للفيلسوف فيتجنشتين، هو أمر صحيح أيضا بالنسبة إلى موضوع الضحك، فالفكاهة ظاهرة متعددة الأبعاد متنوعة التجليات، وهي تشبه صورة العائلة التي تضم أفرادا عدة، منهم: الطويل، ومنهم القصير، منهم البدين، ومنهم النحيل، منهم الصغير في السن، ومنهم الكبير، منهم الواقف، ومنهم الجالس، ومنهم المتكئ، منهم المبتسم، ومنهم الضاحك، ومنهم المتجهم... إلخ. وكذلك يكون الضحك صورة عائلية تجمع بين أنواع ومظاهر عديدة، فهو قد يرتبط بالابتسام، والقهقهة، والنكتة، والسخرية، والتهكم، والمحاكاة، التهكمية، والكوميديا... إلخ. وما يجمع بين هذه الظواهر جميعها أنها تكون في أغلب الأحوال جامعة بين الفكاهة والضحك ولعل الرسم التوضيحي التقريبي التالي يوضح هذا الأمر على نحو أبسط، حيث تشير الدوائر الصغيرة إلى الأنواع الفرعية من الفكاهة، والتي تسهم في ظاهرة الفكاهة والضحك عامة، من ناحية، ويمثل ذلك الجزء المظلل باللون الأسود من الدائرة، ومن ناحية أخرى يكون لكل نوع منها خصائصه الشكلية والتركيبية الخاصة والمميزة.



الشكل (١): ويوضح تصورا مقترحا للعلاقة بين الفكاهة والضحك وبعض مظاهرهما وأنواعهما الدالة عليهما

هكذا يسهم كل نوع فرعي من أنواع الفكاهة في ظاهرة الفكاهة الكلية، وكذلك فيما يرتبط بها من ضحك وسرور، وتظل الفكاهة والضحك أكثر إحاطة وشمولا من كل هذه الأنواع، فهناك الضحك المرضي مثلا، أين نضعه هنا؟

وبالطبع فإن الرسم التوضيحي السابق يتضمن معظم الأنواع والظواهر المرتبطة بالفكاهة والضحك، وليس كلها، ومن ثم فهو تصور جامع، لكنه غير مانع، كما يقول المناطقة، وذلك لأنه - في حدود تصورنا له - ما زال في صيغة تجريبية مؤقتة تحتاج إلى إضافات وتعديلات كثيرة تالية.

أيهما يظهر أولا: الضحك أم السرور؟

ما يقول به معظم العلماء هو أن الضحك هو التعبير الصريح عن حالة سارة موجودة فعلا لدينا. ولكن عالم النفس البريطاني وليم مكدوجل رفض فكرة الربط بين السرور والضحك، فقال إن الضحك ليس تعبيرا عن السرور أبدا، بل هو مولد generator للسرور، وإننا نضحك لأننا تعساء، والضحك يجعلنا نشعر بأننا في حال أفضل (٢٤).

لعل هذا الالتباس في الإجابة عن هذا السؤال، والذي يبدو بسيطا ظاهريا، هو الذي جعل نظريات الضحك تظهر وتتوالد عبر تاريخ الإنسان حتى حصرها بعض الدارسين في أكثر من مائة نظرية حتى الآن كما سبق أن ذكرنا.

لقد قال الممثل الفرنسي جولز رينارد (١٨٦٤-١٩١٠): نحن نعيش في عالم من الضحك، وكان الممثل الكوميدي اللبناني عبدالسلام النابلسي يقول كثيرا «لقد خلقنا كي نضحك»، كذلك قال الممثل الكوميدي الكويتي داود حسين أخيرا، خلال عام ٢٠٠٢، في حديث إلى إحدى المجلات: «نحن نعيش في عصر الضحك». وقد عقد أول مؤتمر علمي حول الفكاهة والضحك في ويلز عام ١٩٧٦، وتبعته مؤتمرات عديدة في أماكن مختلفة من العالم، وظهرت مجلة الفكاهة Humor العلمية المحكمة عام ١٩٨٧، وظهرت بعدها مجلات عديدة من النوع نفسه، كذلك يزخر تاريخ الصحافة العالمية والعربية بظهور مجلات عديدة للضحك والفكاهة والنكتة والكاريكاتير.

وقد أشرنا سابقا إلى استخدام الضحك في التسويق، وفي رحلات الطيران، وبرامج الإذاعة والتليفزيون، ومواقع الإنترنت، ونوادي الضحك، وغيرها. وخلال شهر يوليه ٢٠٠٢ شهدت دولة لبنان أول مهرجان في الشرق الأوسط حول الضحك، شارك فيه فنانون كوميديون، ورسامو كاريكاتير، وفنانو ألعاب بهلوانية، وكثير من الفرق المسرحية التي قدمت بعض مسرحياتها الكوميدية. وقد شارك في هذا المهرجان كما قيل ممثلون لنحو أربعين دولة. وقال الفنان اللبناني وجيه صقر، منسق المهرجان، إن فكرة المهرجان «ولدت من الحاجة الماسة لدى البنانيين إلى الضحك بعد أن هجروه نتيجة صعاب الحياة الاقتصادية والمعيشية والحروب» (٢٥). لا يرتبط الضحك، إذن، في كثير من أحواله بالسعادة أو البهجة أو خلو البال، بل لقد قام العالم المتخصص في دراسات الضحك روبرت بروفين من جامعة ماريلاند بدراسات

مثيرة للدهشة، وجد خلالها أن ٨٠٪ من الضحكات التي يصدرها الناس خلال محادثاتهم العادية ليست لها علاقة بالفكاهة، فهي تحدث بعد أسئلة عادية مثل: كيف حالك؟، أو ما شابه ذلك. وتبين له كذلك أن المتحدثين - خاصة النساء - يضحكون أكثر من المستمعين. هنا يكون الضحك وسيلة لتيسير التفاعل الاجتماعي (خاصة في المواقف التي يسودها مزاج طيب أو حالة مريحة)، وليس دليلا على البهجة. أما نسبة الـ ٢٠٪ الباقية من الضحك فهي التي ترتبط في جوهرها بالفكاهة [٢٦].

مرة أخرى قد يصح لنا أن نقول مع «نيتشه» إن الإنسان، أكثر الكائنات تعسا في هذا العالم، قد ابتكر الضحك.

٢ - حس الفكاهة Sense of Humor

هي تلك السمة من سمات الشخصية التي تتعلق بتذوق الفكاهة، والاستمتاع بها، وإنتاجها، وكذلك فهمها [٢٧].

وقد عرَّف بتروفسكي وياروشفسكي حس الفكاهة بأنه «قدرة المرء على أن يلاحظ ويستجيب انفعاليا للجوانب المضحكة من الأحداث». وأنه «حس» Sense يرتبط بعرى وثيقة مع قدرة المرء على أن يكتشف التناقضات في الواقع المحيط به، أي أن يلاحظ، وأحيانا على نحو مبالغ فيه، التضاد بين السمات الإيجابية والسلبية لدى شخص ما، أو في موقف ما. إنه السمة المرتبطة - كما قال مارتن - بالفروق الفردية في الإدراك والتعبير والاستمتاع بالفكاهة [٢٨].

وهناك شبه اتفاق لدى الباحثين، ولدى الناس عامة، على وجود فروق ملحوظة بين الأفراد فيما يتعلق بامتلاكهم «حس الفكاهة»، وهناك ما يشبه الاتفاق كذلك على أن هذا «الحس» صفة محببة أو مفضلة لدى الناس.

وقد أشار كتاب وباحثون عديدون إلى تنوع الجوانب التي يتكون منها «حس الفكاهة» هذا. فهذا المصطلح قد يستخدم للإشارة إلى الفكاهة الإبداعية، وإلى تذوق النكتة، وإلى حسن إلقاء النكتة، والكوميديا الارتجالية، والطرفة البارعة، والتعليق البارع على حدث معين، وأيضا للإشارة إلى تلك المثيرات الفكاهية التي يجري إدراكها بالعين أو الأذن أو حتى باللمس (الدغدغة)، وإلى الضحك على اللبن المراق. وعندما نقول عن امرئ إن لديه حسا بالفكاهة (للفكاهة)؛ فإننا نكون كما لو كنا نقول إنه ذكي، وإننا نميل إليه.

وهناك ثلاثة معان تكون متضمنة في قولنا عن شخص ما إنه يتميز بـ «حس فكاهة» وهذه المعاني هي:

١- إننا قد نقصد أن هذا الشخص يضحك من الأشياء نفسها التي نضحك نحن منها (المعنى الاتفاقي أو الخاص بالمسايرة أو الاتفاق الاجتماعي).

٢- إننا قد نقصد أن هذا الشخص يضحك كثيرا، وأنه باحث عن المرح والمتعة والتسلية دائما (المعنى الكمي).

٣- أو قد نقصد أن هذا الشخص هو «روح» و«حياة» اللقاء، أو الحفلة، أو التجمع الخاص الذي يجمعنا، فهو يحكي قصصا ممتعة مرحة، ويُسلِّي الآخرين (المعنى الإبداعى).

ويقول إيزنك إن هذه المعاني الثلاثة ليست بالضرورة مترابطة، أو موجودة في علاقات وثيقة فيما بينها لدى كل الأفراد؛ فبعضهم قد يتميز أكثر في المواقف الخاصة بالمعنى المتعلق بالمسايرة، في حين قد يتميز بعضهم الآخر في المواقف الخاصة بالمعنى الإبداعي، وهكذا [٢٩].

ثم وسع باحثون آخرون من تصنيف إيزنك هذا فقالوا إن الفروق بين الأفراد في «حس الفكاهة» قد ترتبط بالفروق بينهم في الجوانب التالية:

١ ـ الدرجة أو المستويات التي يفهم الأفراد عندها النكات وغيرها من المثيرات الفكاهية (سرعة الفهم أو بطؤه مثلا).

٢ ـ الطريقة التي يعبرون من خلالها عن الفكاهة والمرح بطرائق كيفية وكمية معينة.

٣ ـ قدرتهم على إبداع تعليقات وإدراكات فكاهية متميزة.

٤ ـ تذوقهم لأنماط متنوعة من النكات والرسوم المتحركة وغير ذلك من المواد الفكاهية.

٥ ـ تلك الدافعية التي يسعون من خلالها بنشاط للبحث عن المصادر أو الأشياء التي تجعلهم يضحكون.

٦ ـ ذاكرتهم الخاصة للنكات والأحداث الطريفة المرحة.

٧ ـ ميلهم إلى استخدام الفكاهة كأسلوب مواجهة للأزمات والمشقات النفسية والاجتماعية التي يمرون بها.

٨ ـ وهناك كذلك معنى آخر يرتبط «بحس الفكاهة» ويتعلق هذا المعنى بفكرة ألا يأخذ المرء نفسه ـ أو الأمور ـ بجدية زائدة، وإمكان أن يضحك المرء من أخطائه ومظاهر ضعفه الخاصة أيضا.

لقد ظهرت نظريات عدة حول الفكاهة والكوميديا والضحك، لكنها لم تهتم بالفروق بين الأفراد في الفكاهة (وذلك بسبب الطبيعة الكلية لهذه النظريات). وقد حاولت تلك النظريات تفسير الأسباب التي تجعلنا نضحك في مواقف معينة دون غيرها. وكذلك معرفة العمليات العقلية والانفعالية والدافعية المشتركة في الخبرة الخاصة بالفكاهة. لكن لماذا ينغمس بعض الأفراد في إنتاج الضحك ومثيراته أو إعادة إنتاجه (تذوقه) أكثر من غيرهم؟ لماذا يختلف الأفراد فيما يتعلق بالأشياء التي تضحكهم أو ترفه عنهم أو تسليهم؟ لم تكن هناك اهتمامات أو إجابات كافية. لقد كانت هناك أقوال حول وجود بعض الأفراد الذين يضحكون أو الذين ينتجون الضحك أكثر من غيرهم، لكن لم تكن هناك دراسات واقعية أو إمبيريقية كافية حاولت الإحاطة بهذا الموضوع أو تفسيره بشكل عملي مقنع، ولم يحدث ذلك إلا في الثلث الأخير من القرن العشرين (٣٠).

لذلك سيكون مفهوم «حس الفكاهة» مفهوما محوريا في الفصل الخامس، الخاص بالضحك والشخصية، من هذا الكتاب.

٤ ـ الابتسامة Smile

عرفت الابتسامة بأنها: تعبير خاص بالوجه يتميز ـ على نحو خاص ـ بجذب جانبي هذا الوجه إلى أعلى وإلى الخلف، وبرفع الخدين (الوجنتين)، مع حدوث افتراق بين الشفتين (أو اقترار) أو عدم حدوثه، و تصغير أو إنقاص للمساحة الجفنية (الخاصة بالجفون)، مع تغضين للجلد تحت العينين. وتعبر الابتسامة عن مجموعة متنوعة من العمليات الحسية والمشاعر والانفعالات. وتميَّز بالقول عنها إنها هادئة مقارنة بالضحك الذي يتسم بوجود نشاط عضلي وصوتي أكبر، أحيانا ما يكون صاخبا (٣١).

الابتسامة مشروع ضحكة، أو ضوء يخفت ويشي بنهاية الضحك. الابتسامة مرحلة مبكرة من الضحك. قد تتصاعد الابتسامة فتتحول إلى ضحكة، وقد تكتفي بوضعها هذا وتعيد الوجه إلى وضعه السابق من جديد. وقد أشار بعض الباحثين إلى الابتسامة بأنها ضحكة ضعيفة، مقدمة للضحك أحيانا، وخاتمة له أيضا، خاصة عندما يبدأ الشخص في الاسترخاء والهدوء أحيانا أخرى (٣٢).

ومشكلة الابتسامة (أو التبسم) مشكلة مركبة، فهي محاطة بظلال نفسية واجتماعية كثيرة، حيث نجد مثلا تلك الابتسامة غير المميزة والثابتة، والتي تفرض بفعل العادة أو الطقس الاجتماعي لدى بعض الشعوب في الشرق، ونجد كذلك تلك الابتسامة العابرة التي تؤدى بمثابة التحية حتى للغرباء لدى بعض الشعوب في الغرب، ونجد أيضا تلك الابتسامة القهرية التي يظهرها أفراد كثيرون بفعل الارتباك، أو من أجل إخفاء انفعال ما كالقلق أو البرود الانفعالي، أو التظاهر، مما يصح معه أن نسمي هذا النوع من الابتسام بقناع الابتسامة، وكما يحدث مثلا عندما تبتسم امرأة ما أو فتاة (أو رجل) مجاملة للآخرين في أماكن التسوق العامة، أو من أجل بيع بعض السلع... إلخ.

نحن نشاهد - على نحو متكرر - أن الراقصين ولاعبي الأكروبات تكون لديهم - على نحو خاص - ابتسامة مصطنعة خالية وفارغة empty من المعنى، إنها موجهة نحو الجمهور، ويفترض أنها تقوي تأثير الأداء الذي يقوم به الراقصون واللاعبون من خلال الإيحاء بأن ما يقومون به هو أمر يتم بسهولة. هنا تكون الابتسامة أيضا بمثابة القناع، أي أنها تكون نشاطا أو تعبيرا انفعاليا بديلا خاصا بالوجه، يجري التعرف عليه بوصفه يحاول أن يبعد - بقوة- تعبيرا آخر، وهذا مثال جيد يمكننا من خلاله القول إنه ليست كل الابتسامات ابتسامة إيجابية أو مبهجة أو مرتبطة بالسرور.

إن فحص تعبير الوجه هنا - كما يقول كريس- يكشف لنا عن انطباع خاص بوجود ابتسامة مصطنعة خالية من المعنى أو التعبير، وذلك لأن هناك توزيعا كاذبا للأعصاب أو العضلات false innervation يكون إما خاصا بتغضين العضلة الوجنية، والذي يتجلى من خلال حركات الشفتين، وإما خاصا بالعضلة الدائرية (أو الكروية) في الوجه، والتي يجري تقليصها أو انقباضها بدلا من أن تسترخي. ويعرف تقلص هذه العضلة بأنه رد فعل للإجهاد الذي ينسبه المرء إلى الراقص (أو الراقصة)، والذي يكون عليه أن يؤدي حركة صعبة بطريقة دقيقة، أو لذلك الرياضي الذي يحاول القيام ببعض الحركات الجسمية الدقيقة. إن ما يحدث هنا في الابتسامة المصطنعة هو أن الفم فقط هو الذي يبتسم، ولا تتردد أصداء الابتسامة أو تمتد إلى مناطق أخرى من الوجه كما يحدث في الحالات الطبيعية، إنها حالة من الإخفاق في إحداث التكامل بين دوافع ذات طبيعة انفعالية وجهية موجهة

بطرائق مختلفة. إن الإخفاق هنا ناتج إما عن اصطناعية الابتسامة؛ لأنها تعبير بديل عن انفعال آخر ناتج من الإجهاد أو الخوف، وإما أن هذه الابتسامة قد أخفقت فعلا، لأن كل العضلات الخاصة بالوجه، والتي تشترك عادة في الابتسام، لم تهتز معا على نحو صحيح، ومن ثم يحدث تكامل بين كل انفعالات الوجه في الاتجاه الخاص بحدوث ابتسامة حقيقية (٣٣).

يمكن الإنسان أن يتعرف على تعبيرات الابتسام والاندهاش في وجه إنسان آخر على بعد ١٥٠ قدما، أما الابتسامة عندما تحدث وحدها، فيمكن التعرف عليها وتحديدها من بعد ٣٠٠ قدم، مما يشير إلى قوة تأثير الابتسامة في الوجه الإنساني، وتأثيرها فيه مقارنة بتعبيرات هذا الوجه وانفعالاته الأخرى، بحيث يمكن التعرف عليها من مسافة بعيدة (٣٤).

والابتسامة هي التعبير الانفعالي الأول الخاص بالوجه، والذي يظهر الطفل من خلاله أنه يستطيع التواصل مع الآخرين. وتظهر الابتسامة الأولى للطفل بعد حوالى ١٢ ساعة من ولادته، وغالبا ما تكون خالية من المعنى. وتظهر الابتسامة الاجتماعية فيما بين الأسبوع الخامس والشهر الرابع من العمر.

قال تشارلز بل عام ١٨٠٦: «الابتسامة يمكنها أن تنقل آلاف المعاني». وقد حاول ديفيد ماكنيل في كتابه «الوجه The face»، الذي صدر عام ١٩٩٨، أن يحدد بعض المعاني أو الأنواع الخاصة المرتبطة بالابتسامة، فذكر ما يلي:

١ ـ ابتسامة البهجة Hilarious Smile: وتظهر في حالات الفرح والاستبشار والتفاؤل.

٢ ـ الابتسامة المكبوحة، أو المزمومة، أو المقتضبة dampened، أو المتكلفة، أو المصطنعة Smirk وأشهرها ابتسامة الموناليزا.

وقد تكون هذه الابتسامة علامة على الترفع أو التعالي أو الاحتقار، فنجد الشفتين هنا مضمومتين، في حين يرتفع أحد جانبي الفم إلى أعلى. إنها ابتسامة كثيرمن الأشرار في أفلام السينما، وقد يمتزج الاحتقار بالاستمتاع والتشفي. وهناك جانب من جانبي فم الموناليزا مرفوع قليلا إلى أعلى. وقد حاول بعضهم تفسير ذلك في ابتسامتها بأنه علامة على الترفع أو الاحتقار، أو على الألم والخوف، أو على شلل خفيف في هذا الجانب من وجهها كما قال آخرون.

وهناك صلات غامضة بين ابتسامات الخوف والألم وابتسامات المتعة أو السرور، وتتمثل الصلة هنا في حالة التوقع لانتهاء الخوف والألم، وما يصاحب ذلك من راحة تجلب السرور.

٣ ـ ابتسامة أو الابتسامة البائسة Miserable smile: وهي توحي بأن صاحبها يشعر بالتعاسة، لكنه لن يشكو ذلك إلى أحد. وتكشف هذه الابتسامة عادة عن الانفعالات السالبة، ولا تحاول أن تخفيها، وليس هناك التماع في العينين يصاحب هذه البسمة؛ وذلك لأن بريق العينين كثيرا ما يكون قرين البهجة لا الألم، والمتعة لا العذاب.

٤ ـ ابتسامة التلطيف من الأثر الضار المتوقع Qualifies Smile: هنا يريد صاحب الابتسامة أن يقول أو يوصل رسالة غير سارة إلى شخص آخر، فيقوم حامل الأخبار السيئة، مثلا، بزم شفته السفلى للأمام، إلى حد ما، ويهز رأسه يمنة ويسرة، وينظر إلى أسفل، ثم إلى الشخص الآخر (الذي سيتلقى الصدمة)، ويبتسم ابتسامة شاحبة ويقول له ما يريد قوله بصوت خافت مغلف بالحزن.

٥ ـ ابتسامة الخضوع أو الرضا Compliance Smile: هنا تقول الابتسامة إن الشخص سيتقبل الأخبار السيئة من دون احتجاج، أو أنه يوافق الآخرين على ما يقترحونه بخصوص أمر معين، وقد يصاحبها رفع الحاجبين برهة وهز الرأس دلالة على الموافقة.

٦ ـ ابتسامات التعاون أو التآزر Coordination Smiles: وهي ابتسامات خفيفة تشير إلى الاتفاق والفهم والرغبة في الأداء المشترك لعمل معين بين شخصين أو أكثر.

٧ ـ الابتسامة الدالة على استجابة المستمع The listener response smile: وهي تدل على أن المستمع قد فهم حديث المتكلم ومن ثم يشجع هذا المتكلم على الاستمرار في حديثه وتظهر هذه الابتسامة مصحوبة بإيماءات موافقة بالرأس خلال المحاضرات الدراسية مثلا.

٨ ـ ابتسامة الغزل Flirtation Smile: حيث يظهر القائم بالمغازلة ابتسامة سرور ويحدق في الشخص الذي يغازله ثم ينظر بعيدا ثم يعاود التحديق فيه.. إلخ.

٩ ـ الابتسامة المرتبكة embrassed smile: هنا يبتسم الشخص ابتسامة مبتسرة وينظر إلى أسفل أو بعيدا، وهي ابتسامة قد تساعد على إرجاء الهجوم أو الغضب على الشخص المرتبك، خاصة إذا كان ارتباكه ناجما عن ارتكابه بعض الأخطاء.

ولقد رصد «إيكمان»، وهو الذي اعتمد عليه ماكنيل في تحديده لأنواع الابتسامات نحو ١٨ نوعا من الابتسامات بدرجاتها وسياقاتها ومظاهرها (٣٥).

قال بعضهم إن الضحك قبيح، في حين أن الابتسامة جميلة، وربط بعضهم الآخر بين الابتسامة والخير، وبين الضحك والشر، لكن بعضهم الثالث نظر إليهما - الابتسامة والضحك - على أنهما مرحلتان متكاملتان لعملية واحدة، وأشار آخرون إلى الانفصال بينهما، وأكد غيرهم أن الصوت المصاحب للضحك هو السبب في اهتمام الفلاسفة بدراسته وتقديم نظريتهم حوله، في حين الابتسام يصدر بلا صوت، ولذلك فليست هناك نظريات مهمة حوله (٣٦).

فوائد الفكاهة والضحك

أشارت دراسات عدة إلى وجود فوائد جمة للفكاهة والضحك في الحياة الاجتماعية نلخصها باختصار فيما يلي:

١ - يقوي الضحك التعاون الاجتماعي، وييسر التفاعل بين الأفراد والجماعات، ويرفع من مستوى الدافعية للعمل والنشاط والإنجاز.

٢ - الفكاهة تنشط العقل والخيال والإبداع، وتتطلب الاستبصار والحس الاجتماعي، وتنمي شعورا خاصا بالقيم الخاصة بالجمهور، ومن ثم ينبغى أن تقوم الدعابة والضحك على أساس فهم اجتماعي خاص لمطالب الآخرين ومشاعرهم.

٣ - الفكاهة هى أداة خاصة للبراعة واللباقة الاجتماعية، حيث يمكن من خلالها تلطيف غضب الآخرين وهجومهم السلبي، وتحويله إلى حالة إيجابية، ونوع جديد من العلاقة المشتركة.

٤ - يكافئنا الضحك لمجرد «وجودنا معا»، فنحن نضحك أكثر في قاعات المسارح أو السينما مع أناس لا نعرفهم أكثر مما نضحك عندما نوجد في قاعة خالية من البشر، وتلعب عمليات سيكولوجية معينة كالتوحد والوجود في ظل الخطر وغير الوجود دورا أكيدا هنا، فالضحك كالحزن ظاهرة معدية، بل هو أكثر عدوى من الحزن.

٥ - تستخدم الفكاهة الآن في السياسة، حيث يستأجر مرشحو الرئاسة في أمريكا الآن - كما يشير ماكنيل - بعض كتاب الفكاهة لجعل أنفسهم أكثر قربا إلى الناس من خلال الدعابات والفكاهات التي يلقونها أحيانا (٣٧).

٦- الفكاهة والضحك يقاومان الاكتئاب والقلق والغضب الشديد، ويساعدان على المواجهة والمقاومة والوقاية من الأمراض النفسية واضطرابات الشخصية والأزمات الاجتماعية.

٧- وهناك فوائد جسمية ونفسية واجتماعية أخرى عدة للفكاهة والضحك ذكرناها في مواضعها المناسبة عبر هذا الكتاب (انظر مثلا القسم التالي، وعنوانه فسيولوجيا الضحك، عن الفوائد الجسمية، وكذلك الفصل السادس عن الفوائد الاجتماعية للفكاهة والضحك).

فسيولوجيا الضحك

خلال الربع الأخير من القرن العشرين ولد علم جديد هو علم الضحك، The science of laughter, Gelotology.

وقد نما هذا العلم بسرعة، سنة تلو أخرى، ومن بين المجالات الأكثر نموا فيه ما يتعلق بفسيولوجيا أو علم وظائف الأعضاء الخاصة بالضحك. هنا يتم الاهتمام بدراسة القضايا والجوانب الأساسية ذات الصلة بالنشاط الفسيولوجي المرتبط بالفكاهة والضحك.

وقد كان سبب هذا الاهتمام الجديد بدراسة هذه الجوانب هو ما لوحظ من تأثيرات إيجابية للفكاهة والضحك في كثير من الجوانب الجسمية، ومنها مثلا الصحة العامة، وجهاز المناعة... إلخ، الخاصة بالإنسان. ونلخص فيما يلي أهم الجوانب والنتائج الخاصة بفسيولوجيا الفكاهة والضحك، وسوف نعود إلى هذا الموضوع مجددا في الفصل الأخير من الكتاب.

يشير مصطلح فسيولوجيا الفكاهة Humor Physiology إلى تلك التغيرات التي تحدث في أجسامنا وتكون ذات علاقة بخبرة فكاهية شعرنا بها، فنحن نتعرض لمثيرات فكاهية، وندرك الفكاهة ونفكر فيها، ونستجيب لها، وتستثار بداخلنا أيضا مشاعر البهجة، أو غيرها من المشاعر المرتبطة بالفكاهة، ويعقب ذلك الإبتسامة والضحك. وهناك ثلاثة عناصر أساسية، كما يقول العلماء، في هذا النظام الخاص بخبرة الفكاهة أو الضحك لدينا، فهناك أولا: المثير أو المنبه الذي يستثير الضحك مثل الفكاهة، بأنواعها كافة، كالنكتة أو الكوميديا... إلخ، ثم هناك ثانيا: الاستجابة الانفعالية بمشاعر البهجة أو الفرح أو التخفف من التوترات... إلخ. وأخيرا هناك السلوك المصاحب لمثل هذه المشاعر أو الانفعالات، مثل: الابتسام، والضحك، والقهقهة... إلخ.

وعلى عكس ما قال به بيرجسون من أن الضحك «ليس له خصم أشد عداوة من الانفعال»، فإن الدراسات العلمية الحديثة تؤكد وجود انفعالات عدة مصاحبة للضحك، وتعمل على تيسير حدوثه واستمراره وتحققه، ومنها مشاعر المشاركة الوجدانية مثلا، بل لقد قالت بعض الدراسات إن الفكاهة والضحك ضروريان لانبعاث مشاعر الأمل والتفاؤل لدى بعض الناس الذين سقطوا - بطريقة أو بأخرى- في براثن اليأس والاكتئاب. ومثلما تكون هناك انفعالات كثيرة مصاحبة للقلق (٣٨)، تكون هناك انفعالات كثيرة مصاحبة للفكاهة والضحك، وتكون هناك تغيرات فسيولوجية عديدة أيضا مصاحبة للقلق والضحك أو سابقة عليهما أو لاحقة لهما ونلخص فيما يلي أهم نتائج الدراسات العلمية الحديثة في هذا الشأن.

١- تعمل الفكاهة والضحك على زيادة حالة الاستثارة والنشاط في المخ والجهاز العصبي للإنسان.

٢- يعمل الضحك على حدوث زيادة في ضغط الدم، وضربات القلب، والتقلصات العضلية، وزيادة إفراز هرمون الأدرينالين، ولكن هذا يحدث لفترة قصيرة. وكل هذه التغيرات تحدث أيضا في حالات القلق (والعدوان والخوف كذلك)، لكنها تستمر خلالها فترة أطول.

٣- أما هذه التغيرات المصاحبة للضحك فسرعان ما تتبدد أو تختفي، فينخفض ضغط الدم وضربات القلب، ويعقب ذلك استرخاء عضلي وشعور بحسن الحال. ولا يحدث ذلك بالطبع في حالات القلق، حيث تستمر هذه التغيرات الجسمية لفترة أطول، والفكرة هنا هي أن الفكاهة والضحك قد يساعدان على التخلص من القلق من خلال مساعدتهما للإنسان على التخلص من الآثار الجسمية المصاحبة له ولو على نحو مؤقت (٣٩).

٤- وجدت الدراسات العلمية الحديثة أن الفكاهة والضحك أو أي انفعالات إيجابية، كالتفاؤل مثلا، تعمل كلها على تعزيز الجهاز المناعي لدى الإنسان وتقويته. وقد أصبح معروفا أن جهاز المناعة لدى الإنسان يصاب بالضعف عندما تتوالى عليه الإحباطات والهموم لفترة طويلة ومستمرة، مما يجعله عرضة للإصابة بالأمراض التي لو كان في حالته الطبيعية أو الإيجابية لاستطاع مقاومتها بقوة أكبر. هكذا، فإنه من الممكن أن تقوي الفكاهة والضحك الجهاز المناعي للإنسان، وتزيد مقاومته للأمراض (٤٠).

٥- يشتمل الضحك على تنبيه أو نشاط زائد في عضلات الوجه والحلق والفك، والحجاب الحاجز، والصدر والبطن، والعنق والظهر، وأحيانا الأطراف. وهكذا، يشترك في النشاط الخاص بالضحك كثير من المراكز والمناطق العصبية والحركية للوجه والعنق وجهاز التنفس، وغير ذلك من الأجزاء.

٦- تصدر عن الإنسان عندما يضحك أصوات معروفة تكون على هيئة اندفاعات هواء من الرئتين تأخذ صيغة علامة الرفع في اللغة: «ها ها ها ها»، أو علامة الضم «هو هو هو هو»، أو علامة الجر «هي هي هي هي»، ويحدث ذلك من خلال حركات تنفس على هيئة زفير إيقاعي ذي نمط متقطع تستمر كل حركة واحدة منها نحو خمس ثواني (أما كل صوت مفرد مثل: «ها» أو «هي» فيستغرق جزءا من ١٥ جزءا من الثانية، ويعقب ذلك شهيق عميق لمدة ثلاث ثوان. وهناك أساليب عدة للضحك، سواء فيما يتعلق بسرعة المنطوقات الصوتية (الضحكة الواحدة) أو الأنماط والإيماءات الجسمية المصاحبة لها [٤١]. وقد تبين أن التردد الصوتي Frequency الأساسي العالي موجود أكثر لدى الإناث مقارنة بالذكور [٤٢]، وهي نتيجة تتفق مع ما ظهر من وجود مقامات صوتية أعلى لدى الإناث مقارنة بالذكور.

٧- خلال اندفاعات أو انفجارات الضحك الطويلة المستمرة، قد يجد المرء صعوبة في أن يجلس أو أن يقف بشكل طبيعي، وقد يجد نفسه يهتز ويترنح ويحرك جسمه أو يدفع رأسه إلى الوراء، ولا يستطيع السيطرة على نفسه، ويقوم ويجلس، وتتلوى عضلات الوجه وتعبيراته. إنه يكون هنا في حالة من الانتشاء الشبيهة في شكلها الخارجي بحالات الشعور بالألم. وقد يحدث الضحك المستمر ألما فعليا في عضلات ما بين الضلوع والبطن، وشعورا بعدم القدرة على التنفس، لكن ذلك يكون محتملا في ضوء تلك المتعة التي يحققها الضحك للإنسان.

٨- أظهرت الدراسات التي استخدمت جهاز رسم المخ الكهربائي أن الضحك يصاحبه نشاط تكاملي متزامن بين نصفي المخ الأيمن والأيسر، حيث يتعلق نصف المخ الأيمن بالنشاطات الخاصة بالتفكير في الصور والخيال والإبداع والانفعال والحركة في المكان، ويتعلق النصف الأيسر بشكل خاص بالنشاطات اللغوية بشكل عام، والنشاطات ذات الطبيعة المتتابعة والمتسلسلة بشكل خاص، ويعني هذا أن الفكاهة عموما ـ وما يصاحبها من ضحك ـ

يترتب عليها حدوث نشاطات متزامنة (تتم في الوقت نفسه) ومتكاملة في نصف المخ الخاص بالخيال والتحرر نسبيا من قيود الواقع (النصف الأيمن)، وكذلك في النصف الأيسر الذي يحاول أن يتابع هذا النشاط الفكاهي (النكتة مثلا) بشكل متسلسل له منطقه الخاص، والذي يربط الضحك، بشكل أو بآخر، بالواقع الحياتي.

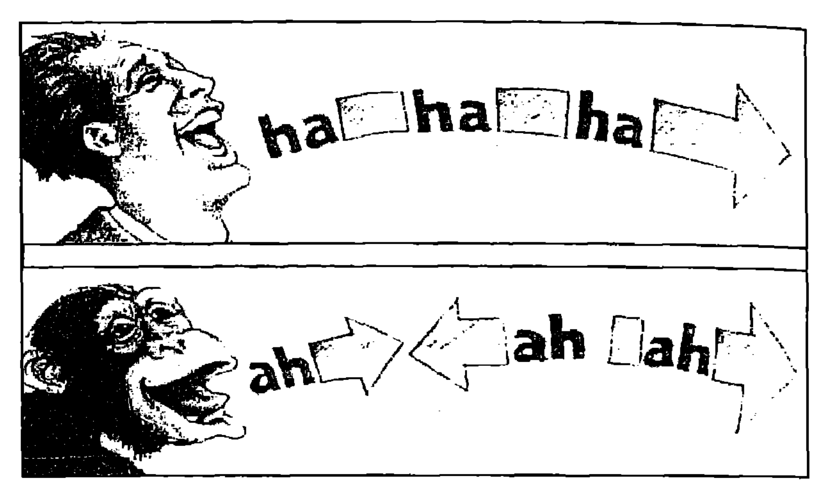
٩- تشير الدراسات الحديثة، بشكل عام، إلى أن الفكاهة والضحك من الأمور الطيبة والضرورية للجسم، فهما يعملان على استعادته لتوازنه، من خلال تأثيراتهما، التي تتمثل في تزويد الدم بالأكسجين، والحفاظ على مستوى ضغط الدم متوازنا أو مستقرا، وتنشيط الدورة الدموية، والتوتر في الأعضاء الحيوية في الجسم، والمساعدة على الهضم، وإراحة الجهاز الكلي لجسم الإنسان، ومن ثم إنتاج حالة جديدة تجعله يشعر بـ «حسن الحال». ولذلك، فإن للفكاهة والضحك أهميتها الجسمية والنفسية والاجتماعية والبقائية أيضا [٤٣]. فمن خلال مقاومة الإنسان للضغوط النفسية والجسمية وعلاجها بالضحك، الذي تكون الفكاهة مثيرة له، يستطيع أن يواجه مشكلات الحياة ومنغصاتها، وأن يبقى حيا بشكل أفضل.

هل هناك من يضحك غير الإنسان؟

قارن داروين بين الأصوات المتكررة التي تنطقها القردة العليا عندما تتم دغدغتها وبين ضحك الإنسان، وقال بوجود تشابه بينهما. ولاحظ علماء آخرون تلك الحركات التي أطلق عليها اسم الوجه اللاعب أو اللاهي Play Face لدى هذه القردة، حيث تتكرر عملية الخفض لجفني العين إلى أسفل، والفتح للفم إلى أقصى اتساع له، فتتكشف كل الأسنان، أو على الأقل الأسنان العليا، واعتبروا ذلك نشاطا شبيها بالابتسام لدى الإنسان [٤٤]. لكن الاقتصار على دراسة حركات الوجه والشفتين، وانكشاف الأسنان، والأصوات الناتجة لا يكفي للدلالة، في ذاته، على وجود تشابه بين نشاط الفكاهة والضحك لدى الإنسان ومثيله لدى الحيوان. إن المسألة أعمق من ذلك بكثير.

عندما قارن «روبرت بروفين» بين ضحك الإنسان وضحك قردة الشمبانزي وجد اختلافا واضحا بينهما. فالضحك الإنساني، مثله مثل كلام الإنسان، يجري إنتاجه على نحو استثناء خلال عملية تنفس يتحرك للخارج (زفير)،

حيث يجري إنتاج النغمات الصوتية المتقطعة (ها... ها) من خلال زفرة واحدة قصيرة مفاجئة تعقبها زفرة أخرى وهكذا. أما ضحك الشمبانزي، فإنه، على العكس من ذلك، يماثل اللهاث، مع وجود خاص لمقطع صوتي واحد يجري إنتاجه خلال كل عملية زفير أو شهيق. إن ضحك الإنسان يحدث من خلال النمط الصوتى التالي: ها ها ها ها. أما الأصوات الشبيهة لدى الشمبانزي فتحدث على النحو التالي: آه آه آه. ويوضح ذلك الشكل التالي وكذلك الشرح الموجود أسفله، والمأخوذ عن بروفين (٤٥).



الشكل (٢): (نقلا عن Provine, 2000, p. 82):
ويوضح التضاد بين إنتاج الضحك لدى الإنسان ولدى الشمبانزي

فأصوات ضحك الإنسان تأخذ الشكل: هاهاها، والتي يوضحها شكل التنفس الذي يكون على هيئة زفير (السهم المستمر في اتجاه واحد غير منقطع). وفي مقابل هذا يتم إنتاج ضحك الشمبانزي من خلال صوت واحد هو اللهاث آه Ah أو آه التي تصدر عن الحلق، وذلك بالنسبة إلى كل زفير أو شهيق. يضحك الإنسان كما يتكلم من خلال تغيير طبقة الصوت لكن في اتجاه واحد نحو الخارج. وقد يفسر التزاوج بين التنفس وإصدار الصوت لدى الشمبانزي - إلى حد ما - الإخفاق الذي لحق بمحاولات تعليم هذه القردة بعض كلمات من اللغة الإنجليزية.

ومع أن هذه الدراسات التي تجري على القردة العليا أو الشمبانزي مفيدة في دراسة التفاعل الاجتماعي والتخاطب والتعبير عن الانفعالات لديها، إلا أننا لا نستطيع من خلالها - حتى الآن - أن نقول بوجود تشابه بين هذه المظاهر لدى الإنسان والحيوان، وذلك لأسباب عدة، منها مثلا: أننا لا نستطيع - حتى الآن - أن نعرف الانفعالات الذاتية أو العمليات المعرفية البدائية التي تحدث لدى القردة في أثناء قيامها بهذه النشاطات، فهي لا تتحدث لنا، ولا تتواصل معنا. وقد تكون الحركات والأصوات التي تصدرها القردة سارة بالنسبة إليها، وسارة بالنسبة إلينا أيضا، كما في حركات الدلافين والقطط والطيور المغردة... إلخ (٤٦). لكن الفكاهة لدى الإنسان، سواء في صورتها المنطوقة أو المكتوبة، وما يصاحبها من عمليات معرفية واجتماعية وانفعالية، هي أمر مختلف تماما عما يوجد لدى الحيوانات الأخرى. والخلاصة أن ما تصدره قردة الشمبانزي هو أصوات شبيهة بضحك الإنسان، وهي تصدرها كما ذكر روبرت بروفين R. Provine في أثناء ألعاب المطاردة، وكاستجابة للدغدغة أيضا، وقد تقوم هذه الكائنات بألعاب مسلية، مثل رمي الحجارة أو الصخور أو التبول على الناس، ثم تظهر علامة دالة على أنها قد شعرت بالمرح أو السرور، لكن ما يحدث لدى الإنسان هو بالتأكيد أكثر تعقيدا من ذلك إلى حد كبير (٤٧).

تحتاج الفكاهة للقيام بعمليات تفكير تقوم على أساس الخيال أحيانا، وعلى أساس التجريد أحيانا أخرى، وتحتاج إلى التواصل والتفاعل، واللعب بالبدائل، والمفارقات، والوعي الذاتي، وكذلك استخدام طرائق متناقضة أو متضادة في رؤية الأشياء، وهناك حاجة إلى القدرة أيضا على التخمين والتوقع، وكذلك استخدام طرائق في أثناء عملية من التفكير لعملية أقرب (٤٨)، وكلها قدرات يجدها العلماء بعيدة تماما عن متناول أي كائن غير الإنسان.

وظائف الفكاهة

ويلخص علماء النفس وظائف الفكاهة والضحك في الحياة، في خمس وظائف أساسية هي:

١ـ التخفيف من وطأة القيود الاجتماعية

فالفكاهة صمام أمان للتعبير عن الأفكار المرتبطة بجوانب ترتبط أكثر من غيرها بالقيود الاجتماعية. وتتعلق هذه الجوانب -بشكل خاص- بالسلوكيات الفريزية والعدوانية والجنسية، وهى السلوكيات التي تنظمها المجتمعات على نحو أخلاقي وديني واجتماعي، وتحاول توفير السبل المناسبة للتعبير عنها، فالإخماد الكامل لها هو غير الطبيعي. فمشاهدة الملاكمة أو المشاركة في أي لعبة رياضية قد توفر تنفيسا عن المشاعر العدوانية، ويوفر الزواج تنفيسا عن الطاقات الغريزية الجنسية، وتلعب الفكاهة والضحك والنكتة دورا في هذا السلوك التنفيسي أيضا فهى تعمل بشكل خاص على تصريف بعض الطاقات التي لو تراكمت لأصبحت ذات فاعلية سلبية في المجتمعات المختلفة.

٢ـ النقد الاجتماعي

من خلال السخرية والنكتة والفكاهة تُنقد بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية، وبعض الشخصيات والسلوكيات، كذلك بهدف خفض التوتر، أو تصحيح بعض الأوضاع الخاطئة، ومادام الإحباط هو أحد أهم مصادر العدوان، فإن هؤلاء الذين يحبطون الأهداف ويمنعون تحقيقها قد يكونون هم الموضوع الذي توجه إليه السخرية أو الفكاهة (رجال السياسة، القضاة، المعلمون، موظفو الحكومة، الأباء.. إلخ).

٣ـ ترسيخ عضوية الفرد في الجماعة

الابتسامة هى أول أشكال السلوك الضاحك، وهى أول دليل إيجابي على رغبة الطفل في التواصل مع والديه الوجود معهم. ويرتبط الابتسام والضحك بالاستمتاع مع الآخرين وبوجودهم. وقد يضحك الناس من هؤلاء الذين يخرجون على معايير الجماعة وقيمها رغبة في أن يعيدوهم إلى نطاق هذه المعايير والقيم مرة أخرى كما أشار برجسون، فالضحك والتفكه سلوك زاخر بالقيم والمعايير والسلوكيات الاجتماعية.

٤ـ أسلوب لمواجهة الخوف والقلق

فالضحك يجعلنا نعلو على المواقف المربكة، وعلى المخاوف المقلقة، وعلى الصراعات المهلكة. الضحك يعني أننا نسيطر على المواقف، ونعلو عليها، ونتجاوزها، ولعل هذا ما يفسر كثرة النكات والتعليقات المرحة التي تدور حول

المرض، الكوارث، والموت، ومنها ذلك التعليق الشهير الذي قاله الممثل الكوميدي الأمريكي وودي آلان «الأمر لا يتعلق بأنني أخاف مجيء الموت، كل ما في الأمر أنني أحاول ألا أكون موجودا هنا عندما يحضر».

٥ ـ اللعب العقلي

فقد تكون الفكاهة نوعا من اللعب العقلي أو المباراة المعرفية، فالفكاهة تمنحنا نوعا من التحرر المؤقت من سيطرة القوالب النمطية والطرائق المنطقية الجامدة من التفكير، وتسمح لنا بالهروب المؤقت من قيود الواقع وحصاراته، والتجوال بحرية لبرهة أو برهات في حدائق الأصالة والخيال والإبداع، وكذلك خلو البال، والشعور بالمباغتة والدهشة والمفاجأة (٤٩).

مفاهيم أساسية في علم الضحك

عرضنا في القسم السابق من هذا الفصل لمفاهيم الفكاهة والضحك والابتسامة وحس الفكاهة، وتحدثنا كذلك عن فوائد الفكاهة والضحك ووظائفهما وعن الأسس الفسيولوجية للضحك. ونقول الآن إن هناك مفاهيم أخرى مهمة في هذا المجال ينبغي أن يعطي القارئ فكرة بسيطة عنها وذلك لأنه سيرد ذكرها كثيرا في هذا الكتاب، كما أنها تمثل أيضا بعض أحجار البناء الأساسية في علم الضحك الجديد هذا.

٥ ـ التهكم Irony

في اللغة العربية التهكم اسم مشتق من الأصل الثلاثي (هـ ك م). ومن معانيه اللغوية: الترفع على الناس والتيه عليهم. يقول أبو زيد: التهكم: التكبر، والتهكم: التبختر بطرا. ويقول ابن سيده: المتهكم: المتكبر، ومن معانيه أيضا أن يتعرض أحدهم للآخرين بالشر والعبث بهم. يقول الليث: الهكم: المقتحم على ما لا يعنيه الذي يتعرض للناس بشرّه، ومن معانيه أيضا: الاستهزاء والسخرية. يقول ابن منظور: والتهكم: الاستهزاء، ومن معانيه كذلك التهدم والتهزر. يقول الأزهري: التهكم: تهور البئر، ويقال «تهكمت البئر: تهدمت». ويلخص الدكتور فايز القرعان المعاني اللغوية للتهكم في محورين رئيسين:

الأول: الاستهزاء: وهو معنى يضم التعرض للآخرين بقصد الهزء بهم، وجلب كل ما هو شر لهم وضار بهم، والتكبر عليهم، والترفع عنهم. والثاني: الهدم: وهو تغيير كل ما هو قائم في صورته ومقاله، ومن ثم إحالته إلى صورة مغايرة (٥٠).

ويشير فايز القرعان كذلك إلى تناول البلاغيين العرب لأسلوب التهكم، حيث أقاموه في دراساتهم على بنية التضاد وأدخلوه مدخل الاستعارة التي أسموها الاستعارة التهكمية، حيث يقوم أسلوب التهكم لدى السكاكي مثلا على أساس استعارة أحد الضدين للآخر، بحيث يجتمعان معا في عبارة واحدة فينضمان معا من جهة التناسب. وقد تجلى ذلك لدى السكاكي من خلال قوله: «إن فلانا تواترت عليه البشارات بقتله» حيث يمثل القول «تواترت عليه البشارات» الطرف الأول في الصياغة المكتوبة، وقوله «بقتله» الطرف الثاني من هذه الصياغة. ولا شك في أن اقتران الطرفين معا في صياغة واحدة يشكل البنية الأساسية للتهكم، لأن الطرف الأول في الأصل لا ينسجم مع الطرف الثاني، فكل منهما يلزمه تعبير مختلف عن الثاني، فـ «البشارات» إنما هى تنسجم مع كل حدث سار ومفرح، في حين أن القتل ينسجم مع كل ما يبعث على الحزن والأسى، ولكن بجمع الطرفين معا في الصياغة المكتوبة تصبح العلاقة المتضادة بينهما مقامة مقام التناسب. وهكذا تقوم بنية التهكم في البلاغة العربية على أساس هذا الاستبدال بطريق الهدم والإقامة... وعلى تبادل الأدوار لكل طرف من الطرفين (٥١).

إذن يقوم جوهر معنى التهكم في العربية على أساس الاستهزاء من ناحية والهدم من ناحية أخرى، وهذا التضمين البالغ لمعنى الهدم هو ما يجعل معنى التهكم لدى البلاغيين العرب شديد القرب ـ على نحو واضح ـ من الاستخدام ما بعد الحداثي للتهكم، على رغم أن المعني ما بعد الحداثي يؤكد استمرارية الهدم، في حين لا يتضمن المعنى البلاغي العربي مثل هذه الاستمرارية.

في محاورات أفلاطون عموما قام سقراط نفسه بدور المتهكم، واتخذ وضع الجهل والحماقة، فكان يسأل أسئلة بريئة وساذجة، لكنها كانت أسئلة تعمل – على نحو تدريجي – على تقويض مزاعم خصومه، وتجعلهم في النهاية يرون الحقيقة، وهذا ما سمي بالتهكم السقراطي.

لم يكن التهكم لدى سقراط (ومن ثم أفلاطون) أكثر من مقايضة يجري من خلالها (قول) «نعم» بدلا من «لا» كما صاغ جون بول هذا المفهوم للتهكم من خلال هذا التعريف الجدلي الهازل له (٥٢).

ولكن هذا التعريف لا يكفي للإحاطة بكل جوانب التهكم وعملياته، فإنه نوع من التظاهر بالجهل الذي يخفي خلفه المعرفة، قناع منهجي تتغير ألوانه وطبقاته التي تستكشف المعنى والجوهر خلف السطح خطوة وراء خطوة.

أما لدى البلاغيين الرومان، أمثال شيشرون وكوينتليان، فالتهكم شكل بلاغي وطريقة في الخطاب (الخطابة أو الكلام هنا) يكون المعنى المقصود من ورائه تقريبا عكس الكلمات التي تقال، وبهدف الهجوم على الخصم، أو النيل منه وإيذائه.

لم يصبح هذا المصطلح واسع الانتشار والاستخدام إلا في القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، ففي تلك الفترة بدأ التهكم ـ كشكل (أو حالة) من أشكال التفكير والشعور والتعبير ـ يكتسب مكانته الأكثر دقة في مجال الأدب، وتجلى ذلك في استخدامات أدباء كثيرين له في أوروبا، ومنهم ـ تمثيلا لا حصرا ـ دريدن، وسويفت، وفولتير، وبوب، وفيلدنج، وجونسون، وغيرهم (٥٣).

كذلك قدم الفيلسوف الألماني شليجل خلال القرن الثامن عشر إسهامه المميز في تحليل هذا المصطلح؛ لقد ذكر شليجل في عام ١٧٩٧ «أن الفلسفة هى الموطن الحقيقي للتهكم»، والتهكم لديه نوع من «الجمال المنطقي». وقد قال شليجل إن هناك طريقة واحدة للاقتراب من أسلوب سقراط الرفيع السامي في التهكم: عن طريق الشعر، وإن الشعراء ينبغي ألا يقصروا التهكم على مقطوعات منعزلة داخل أعمالهم كما فعل الخطباء البلاغيون، بل ينبغي أن تكون روح التهكم متخللة روح أعمالهم ومنتشرة فيها. وقد وصف شليجل المزاج التهكمي لدى سقراط بأنه تهكم يحاكي الأعمال الشعرية الكبيرة، فكل شيء فيه جاد وهازل في الوقت نفسه، واضح ومستتر في الوقت نفسه، تهكم يمزج بين السذاجة والتأمل، بين الغريزة والفن، وتعارض يصعب حله أو فك مغاليقه بين المطلق والنسبي، وبين استحالة التواصل التام وضرورته. وبهذه العبارات أقام شليجل الصلات القوية بين فكرة التهكم وبين الوعي الأدبي الحديث، وهي الصلات المميزة لبداية الحركة الرومانتيكية في الفن والفكر والفن والأدب (٥٤).



وفي كتابه المهم «مفهوم التهكم» (١٨٤١) فصل كيركجورد في الفكرة القائلة إن التهكم هو شكل من أشكال الإدراك للأشياء، طريقة خاصة لرؤية الوجود. وقد عرضنا جنبا من أفكار كيركجورد المهمة حول التهكم في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

قدم فلاسفة وأدباء آخرون أمثال نيتشه وبودلير وهايني وتوماس مان، نظريات حول التهكم، وكان التصور السائد لديهم هو ذلك التصور الخاص بالتهكم الرومانتيكي، أي بالمعنى الذي وضعه الشاعر نوفاليس للتهكم حين قال عنه إنه «وعي أصيل، حضور حقيقي للعقل». فالكاتب الذي يستخدم مثل هذا النوع من التهكم يكشف عن وعي وحساسية خاصين لا يتوقع معهما أن يؤخذ عمله الإبداعي على نحو جاد كليا، كما أنه لا يرغب كذلك أن ينقل إلى قارئه النغمة والاتجاه اللذين يكون من خلالهما واعيا بشكل نقدي بما يقوم به، أو كيف يقوم به، وحتى لو كان هذا الكاتب واقعا تحت تأثير هدف إبداعي قوي، فإنه يكون واعيا ـ على نحو كلي ـ بالدلالة المضحكة في ثنايا جديته الخاصة هذه. ويكون هذا الشكل من التهكم في أفضل حالاته عندما يكشف لنا هذا الكاتب عما يقوم به في أثناء قيامه به، كما يحدث، مثلا، عندما يعلق بطريقة متفكهة على عمله الذي يقوم به. والرواية هي الأداة الرئيسة للتعبير عن التهكم الرومانتيكي، لكنه موجود أيضا في المسرح والشعر. وقد ظهرت هذه الطريقة في أعمال أدبية مثل: «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» التي كتبها المؤلف المسرحي الإيطالي بيرانديلو، وكذلك في ديوان «دون جوان» للشاعر الإنجليزى بيرون، وفي بعض أعمال توماس مان، حيث تؤدي النغمة المتهكمة إلى إنتاج توتر تدريجي يبلغ ذروته من خلال نكتة متميزة، إنه إحساس متنام بالتلميح الفكاهي أو المضحك المتميز. وتحدُث البهجة هنا من خلال نوع من التوتر المرهف والتدريجى والمفصل.

كان نيتشه أشد المفكرين قسوة في نقد التهكم [٥٥]. فسواء أكان التهكم سقراطيا أم كان غير ذلك؛ فإنه نظر إليه على أنه ليس أكثر من شكل من أشكال التلاعب أو الخداع. وقال إنه مناسب فقط لأغراض تعليمية، حيث يستخدمه المعلمون للتفاعل مع تلاميذهم، ويجري من خلاله إذلالهم أو تحقيرهم، أو كشف جهلهم، وبهدف إيجابي هو تعليمهم. هنا يتظاهر المعلم المتهكم بأنه جاهل بحيث يعتقد التلاميذ ـ وعلى نحو طائش أحمق ـ أنهم

يعرفون أكثر منه، في هذا الموضوع أو ذاك، ثم إنهم يفقدون حذرهم ويكشفون أنفسهم، وهنا ينبري لهم ويكشف جهلهم، ومن ثم تعود أشعة الضوء التي يسلطونها على المعلم، وتنعكس عليهم فجأة فتكشفهم وتخزيهم.

وفي بعض الأحيان يقوم التهكم بدور السخرية المرة فيدمر الشخصيات الأخرى، ومن ثم يشعر المتهكم - في رأي نيتشه - بالتفوق المصحوب بالارتياح، لكنه في النهاية من الممكن أن يصبح مثل «الكلب النهاش»، فإضافة إلى أنه يعض، فإنه يتعلم أيضا أن يضحك (٥٦).

كذلك لا يعلي هيجل من قدر الموقف الأخلاقي للمتهكم، وذلك لأن المتهكم -فيما قال- يجعل ذاته مناقضة للموضوعية وبعيدة عنها، فهو يشعر بأنه متفوق على الآخرين، واسمى منهم، ويتظاهر متعمدا بأنه جاهل كي يكشف (ضحاياه) ويزعجهم (٥٧).

يعتبر تهكم سقراط - في رأي كير كجورد - عكس ذلك تماما؛ وذلك لأن المتهكم يحصل على فخره وتباهيه الخاص من خلال شعوره بأنه غير مفهوم. وقد انتقد نيتشه مثل هذا التفسير، وقال إن تهكم سقراط يتضمن نوعا من العدوانية والشعور بالتفوق على الآخرين من أجل كشف ما هم عليه من جهل وغباء (٥٨).

وجدية المتهكم ليست جادة في رأي كيركجورد، ففي كل مرة يدرك المتلقي سر المتهكم تنهدم جديته، لكنه دائما ما يبدأ من جديد.

التهكم، إذن، شكل من أشكال الكلام (أو الخطاب) يكون المعنى المقصود منه عكس المعنى المعبر عنه بالكلمات المستخدمة، وغالبا ما يأخذ هذا المعنى أشكال الهجاء أو الاستهزاء الذي تستخدم فيه تعبيرات هازئة ملتبسة كي تتضمن إدانة أو تحقيرا أو تقليلا ضمنيا مستترا من شأن شخص أو موضوع أوكليهما معا.

وهناك أربعة أنماط من التهكم

١- النمط الأول: ويتمثل في عكس الأدوار أو قلب الأحداث، بحيث تُفرض الخبرة الموجودة لدى شخص ما على شخص آخر. ويجد مثل هذا النوع من التهكم جذوره لدى هيجل في تحليله الأصيل للعلاقة بين السيد والعبد، كما أوضحها في ظاهريات الروح، وهي العلاقة التي عبر عن مثلها الكاتب

المصري الراحل يوسف إدريس في مسرحيته المعروفة باسم «الفرافير» حيث يتحول الخادم إلى سيد، ويتحول السيد إلى خادم، وتنبع المفارقة والفكاهة والتهكم من هذا القلب الفني المتعمد للأدوار.

٢ - النمط الثاني: وهو مستمد من المعنى الأيتمولوجي (الخاص بفقه اللغة) للكلمة في اللغة اليونانية والذي يعني كلمة اللاامماثلة أو اللامحاكاة أو عدم التشابه dissimulation. ويرتبط مثل هذا النمط من التهكم باسم سقراط، وفي ضوء التصور الخاص بشخص عارف عالم يتظاهر بالجهل كي يكشف أدعياء المعرفة والعلم على نحو تدريجي، كما سيتضح ذلك خلال حديثنا عن أفلاطون، وكذلك عن كيركجورد -الذي أوضح الدلالة الخاصة لتهكم سقراط- وذلك خلال الفصل الثاني من هذا الكتاب.

٣ - النمط الثالث: هو التهكم الرومانتيكي كما أوضحه أبرز المتحدثين عنه وهو شليجل، وقد تحدثنا عنه منذ قليل ببعض التفصيل.

هكذا قد يكون للتهكم أسلوب في اكتشاف الحقيقة (لدى سقراط)، أو في التعبير عن الأفكار بشكل بلاغي (لدى الخطباء ولدى شيشرون وكوينتليان)، أو طريقة في التعبير الأدبي (لدى الرومانتيكيين). ثم بلغ هذا المعنى ذروته بعد ذلك لدى أصحاب المدرسة التفكيكية في الفلسفة والنقد الأدبي، حيث نجد أن ناقدا مثل بول دي مان في كتابه «العمى والبصيرة» يقول إن التهكم يتفق عمليا مع التفكيكية التي لا تثبت شيئا إلا لتنفيه، ولا تبنيه إلا لتهدمه، فالمعنى دائما مرجأ ومؤجل، وهناك تفاوت في التهكم بين العلامة sign والمعنى، وهناك نقص في التماسك أو الوحدة العضوية بين أجزاء العمل الأدبي، وقدرة دائمة مستمرة متجددة على التدمير الذاتي من جانب الأدب لصياغة سرديته وخياليته الخاصة من خلال التمزيق أو التحطيم أو التفكيك الدائم [٥٩].

٤- النمط الرابع: التهكم الوجودي Existential Irony: «فالفلاسفة أصحاب المنحى الفينومينولوجي أو الظاهراتي أو من تأثر بهم تحدثوا عن التهكم بوصفه شكلا من أشكال الوعي، ورؤية كلية للحياة، تتقبل التناقضات في الواقع على نحو إيجابي».. ووفقا لذلك، فإن تناقضات الواقع الفينومينولوجية لا تشير إلى عدم القدرة أو العجز الإنساني عن معرفة الحقيقة، ولكن إلى أن هذه التناقضات نفسها هي الحقيقة، فالواقع، هذا الذي نحياه زاخر بالتناقضات التي لا حصر لها [٦٠].

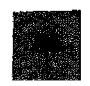
كذلك نظر بعض المحللين النفسيين إلى التهكم بوصفه نفيا، من جانب، للضرورة، وتأكيدا، من جانب آخر، للحرية، كما نظروا إليه على أنه ظاهرة ترتبط بالضحك، وأنه يعبر عن المشاعر المتناقضة وجدانيا كالحب والكراهية الموجودة معا لدى الشخص نفسه في الوقت نفسه (الأم التي تحب ابنها مثلا، ولكنها تكره تصرفاته فتتهكم عليه).

وقد قال فرويد عن التهكم إنه وثيق الصلة بالتنكيت أو إنه من الأجناس الفرعية للمضحك أو الهزلي من الأمور، وإن جوهر التهكم إنما يكمن في قول المرء عكس ما يقصد نقله إلى الآخرين، فمن خلال تلك التناقضات التي يبديها المرء إزاء الشخص الذي يوجه نحو خطابه، ومن خلال الصوت والإيماءات المصاحبة، ومن خلال الإشارات الأسلوبية الصغيرة أو التلميحات (خلال الكتابة) يستطيع المتهكم أن يجعل من يوجه إليه الخطاب يفهم أن المتهكم يعني عكس ما يقوله. هكذا يكون التهكم في مأمن من أن يصاحبه ضرر سوء الفهم من جانب الآخرين. إن التهكم يمكن صاحبه من أن يروغ بسهولة من صعوبات عملية التعبير المباشر عما يريد قوله [٦١].

يجلب التهكم، فيما يرى فرويد، لذة مضحكة لدى السامع؛ ربما لأن هذا التهكم يستثير بداخله نوعا من التوفير (الفائض) في الطاقة المتناقضة (أو المصطنعة) التي يجري التعرف عليها في التو واللحظة على أنها غير ضرورية (للفهم مثلا) [٦٢].

هكذا يكون التهكم في معظم حالاته قائما على أساس التظاهر والإخفاء، وأن نجعل الأمور تبدو هكذا، في حين أنها ليست كذلك. وقديما قال سنيكا «فاز باللذة من أحسن التخفي»، فالتهكم يستعمل غالبا إدراك الوعي بالتفاوت أو التناقض بين الكلمات ومعانيها، وبين الأفعال ونتائجها، أو بين المظهر والواقع. وفي كل الحالات هناك عنصر من اللا معقول أو العبث، ومن التناقض أو المفارقة أيضا.

يقول بعض النقاد والمفكرين كذلك بوجود نوعين من التهكم : تهكم لفظي وتهكم موقفي (أو تهكم الموقف) أحيانا يسمى بتهكم السلوك أو «تهكم المحال إليه» كما سترد الإشارة إليه لدى بعض المفكرين في الفصل القادم (كوينتليان مثلا). ويشتمل التهكم اللفظي، في أبسط صوره، على قول مالا يعنيه المرء (فالمعنى في بطن الشاعر). هنا تكون الكلمات متناقضة مع المعنى كأن نقول



مثلا عن شخص رث الثياب شديد القذارة: له مهابة الملوك. وتحدث المفارقة الموقفية عندما يضحك إنسان ما مثلا بصوت مرتفع من سوء الحظ الذي لحق بإنسان آخر، بل إنه قد يضحك أيضا عندما يلحق سوء الحظ نفسه هذا به هو شخصيا (٦٣).

ويتجلى هذا النوع الأخير على نحو واضح في أعمال كتاب كبار أمثال أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدز واريستوفان وأفلاطون وشكسبير وثربانتس وموليير وسويفت وجوته وبلزاك وديكنز ودستويفسكي وتشيكوف وتوماس مان وكافكا وبريخت وغيرهم، وعلى المستوى العربي إبراهيم المازني ويحيى حقي وإميل حبيبي ومحمد مستجاب وغيرهم.

التهكم، إذن، طريقة أو خاصية مميزة في التعبير، مزاج أو نغمة خاصة، طريقة تبدي ما تقصده لا بطريقة مباشرة، ولكن من خلال طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء والشعور بها والتعبير عنها، طريقة تجمع بين الجد والهزل، مما قد يجعل الابتسامة تتسع على شفاه السامعين أو القراء، ثم قد تتسع هذه الابتسامة تدريجيا، شيئا فشيئا، حتى تتحول إلى ضحك.

٦-المحاكاة التهكمية Parody

يشير هذا المصطلح إلى عملية المحاكاة لكلمات وأسلوب واتجاه وأفكار مؤلف معين (أو كل ذلك معا)، وبطريقة معينة تجعل هذه الخصائص مثيرة للضحك. ويتوصَّل إلى هذه الغاية من خلال المبالغة في بعض الخصائص أو السمات، وباستخدام الأسلوب نفسه تقريبا الذي يقوم على أساسه فن الكاريكاتير. وبوصفها أحد أنواع السخرية تهدف المحاكاة التهكمية إلى أن تقوم بالوظيفة التصحيحية والوظيفة التهكمية الساخرة في الوقت نفسه (٦٤).

ويصعب إنجاز المحاكاة التهكمية على نحو جيد في حالات كثيرة؛ فالأمر يحتاج إلى توازن خاص فيما بين «عنصر المشابهة» للأصل وعنصر التشويه المتعمد لخصائصه المميزة (الأساسية). وبشكل عام، تكون نواتج المحاكاة التهكمية البارعة محصلة لمواهب أفضل الكتاب وأكثرهم موهبة.

وأصل المحاكاة التهكمية قديم، فهو موجود في محاكاة المصريين القدماء التهكمية لبعض السياسيين في تلك الرسوم التي وجدت في المعابد على هيئة صور تصور الحيوانات وهي تسلك مسالك البشر (٦٥)، وموجود كذلك في

إشارة أرسطو في «فن الشعر» إليها ونسبتها إلى هيجيمون Hegemon الذي استخدم أسلوبا ملحميا لتمثيل بعض البشر في صورة أقل قدرا مما هم عليه في واقع الحياة الفعلية، ويقال إن هيجيمون هذا هو الذي أدخل المحاكاة التهكمية في فن المسرح، وذلك خلال القرن الخامس قبل الميلاد.

واستخدم أريستوفان المحاكاة التهكمية فى مسرحية «الضفادع»، حيث سخر فيها من أسلوب أسخيلوس ويوربيديس، واستخدم أفلاطون في محاورة «المأدبة» أسلوب كتاب آخرين بطريقة كاريكاتيرية ساخرة.

أما خلال القرون الوسطى فقد كانت المحاكاة التهكمية للطقوس الدينية، وما يصاحبها من تراتيل، أمرا متكررا. واستخدم تشوسر المحاكاة التهكمية في بعض أعماله خلال القرن الرابع عشر، ثم استخدمها ألكسندر بوب وغيره للتهكم من أسلوب تشوسر نفسه، ووصل هذا الأسلوب إلى قمته خلال عصر النهضة على يد ثربانتس حيث سخر في «دون كيخوتي» (١٦٠٥، ١٦١٥) روايته الشهيرة، من التراث الكلي لعصر الفرسان في القرون الوسطى. كذلك قام كل من أرازموس ورابليه (القرن السادس عشر) بقلب أركان الفلسفة والفكر المدرسي الأرسطي رأسا على عقب من خلال المحاكاة التهكمية لهما، وحاكى شكسبير أعمال كتاب آخرين في بعض أعماله، ومن ذلك مثلا: محاكاته لأسلوب التأنق اللفظي البياني لدى جون لايلي J. Lyly في مسرحيته «هنري الثامن» ولأسلوب مارلو المنمق الطنان في «هاملت» (٦٦).

واستمر هذا التراث الخاص بالمحاكاة التهكمية لأساليب الكتاب الآخرين أو للحياة الخاصة بعصر معين في الأدب حتى الآن. والأمر الذي نود أن نشير إليه هنا هو أن هذه الطريقة المتفكهة أو الساخرة في الإبداع لا تقتصر على مجال الأدب فقط؛ فهى موجودة في فنون التصوير والنحت والعمارة والسينما والموسيقى. وسوف نشير إلى ذلك في مواضع أخرى لاحقة في هذا الكتاب كل في سياقه.

يشير بعض النقاد إلى أن المحاكاة التهكمية في إحالتها إلى النصوص أو الأعمال الفنية الموجودة من قبل تكون بمثابة النصوص والنصوص العليا أو النصوص التي تقف خلف النصوص Texts and meta - Texts في الوقت نفسه. وفي ضوء هذا التصور نظر النقاد الشكلانيون الروس، أمثال شكلوفسكى وتينانوف Tinyanof، إلى المحاكاة التهكمية على أنها بمنزلة العنصر الحفاز أو المادة الحفازة في الإبداع الفني (٦٧).

تقوم المحاكاة التهكمية في جوهرها على عنصر المحاكاة كما ذكرنا، لكن هذه المحاكاة ليست حرفية أو مرآوية، حيث يتم تعديل الأصل المحاكى من خلال إدخال المكونات النقدية الجدلية الساخرة المتناقضة عليه، وتعمل هذه المكونات على إعطاء المتلقي تلميحات بوجود اتجاه تهكمي ما لدى مبدع النص أو العمل الفنى. ويتطلب إدراك أعمال المحاكاة التهكمية نوعا معينا من الألفة أو المعرفة بالموضوع أو العمل أو الشخص الذي تجري محاكاته تهكميا (٦٨).

ويستخدم بعض علماء العلامات مصطلح «أشكال الخطاب فائقة التشفير» Overcoded texts لوصف الأعمال التي تقوم على المحاكاة التهكمية، والتي تمثل مشكلة أو تحديا أمام عمليات التحليل لها بسبب تنوع مصادرها، وقد تكون هذه المصادر نفسها قد قامت بالمحاكاة التهكمية لنصوص سابقة عليها، أو قامت بالمحاكاة التهكمية لبعضها بعضا، ويتجلى ذلك مثلا في أعمال جيمس جويس (الروائي الأيرلندي)، وتوماس مان (الروائي الألماني)، وأمبرتو إكو (الروائي وعالم السيميوطيقا الإيطالي)، كما يتجلى ذلك في الموسيقى أيضا في أعمال جوستاف مالر G. Mahler ولوشيانو بيريو L. Berio، وبيتر ماكسويل ديفيز P. M. Davis، وغيرهم (٦٩).

وسوف نرى علامات على هذه المسألة، والتي تسمى في النقد الحديث بالتناص intetextuality فى الأدب والفن التشكيلي على نحو خاص في بعض الفصول القادمة من هذا الكتاب.

وما علاقة المحاكاة التهكمية بالفكاهة والضحك؟

يقول بعض النقاد إنه في معظم الأعمال الإبداعية القديمة، فهمت المحاكاة التهكمية على أنها أعمال فكاهية (أو متفكهة)؛ بمعنى أنها تنتج تأثيرات لدى متلقيها تشبه التأثيرات التي تحدثها الأفعال أو الأمور المضحكة؛ وذلك لأن الجوانب الخاصة بالسخرية أو التهكم هي دائما جوانب ملازمة لوظائف المحاكاة التهكمية، أي تلك الوظائف التي تعمل دوما على المحاكاة، وتعمل ـ في الوقت نفسه ـ على التجديد لأهدافها وموضوعاتها.

لكن أحيانا ما يحدث خلط من بعض النقاد والكتاب بين مفهوم المحاكاة التهكمية وطبيعتها وبين مفهوم التحقير الفكاهي burlesque، فيحصرون وظيفة المحاكاة التهكمية في ذلك النمط الخاص من السخرية، والذي يرتبط بالهزء من شخص ما من خلال تقليد حركاته (٧٠).

إن ما يميز المحاكاة التهكمية عن غيرها من أشكال المحاكاة، هو ذلك الاستخدام البنائي (أو التركيبي) أو الخاص المرتبط بطريقة أو كيفية بناء العمل الفني أو تكوينه للتناقض المضحك في المعنى. ويعتبر التناقض أو التفاوت المضحك في المعنى (بين العمل الحالي والعمل أو الأعمال السابقة) العامل الدال المميز في المحاكاة التهكمية. ويستطيع هذا العامل (مقترنا بالمحاكاة) أن يفسر عملية الإنتاج للأثر المضحك الموجودة في المحاكاة التهكمية، وأن يفسر كذلك لماذا يمكن أن تظل بعض الأعمال الفنية مضحكة حتى لو لم يكن كل المتلقين يمتلكون حس فكاهة خاصا، أو حتى لو لم يكونوا جميعهم قادرين على فهم الكوميديا المقصودة المتضمنة في هذه الأعمال.

بمعنى آخر، يُستغل التناقض في المعنى بين أحد الأعمال الفنية القائمة على أساس المحاكاة التهكمية وبين العمل الأصلي (أو الأعمال) الذي تجري الآن محاكاته على نحو متهكم، بطريقة مضحكة مقصودة من جانب مبدع العمل، وعلى القراء أو المشاهدين أن يتعلموا اكتشاف هذه الجوانب بأنفسهم من خلال الخبرة والثقافة [٧١]. وقد يقوم هذا التناقض أو التضاد بين الجاد والهازل اللامعقول، أو الأعلى والأدنى، أو القديم والحديث، أو التقي الورع الذي ليس كذلك، وهكذا...

تقوم المحاكاة التهكمية على أساس بنية متناقضة لكنها متكاملة أو متجانسة في الوقت نفسه، ففي حين لا يكون الموضوع الذي تجري السخرية منه أو التهكم عليه جزءا مهما من بنية التحقير الفكاهي أو حتى السخرية بشكل عام، فإن موضوع المحاكاة التحكمية، أي هدفها، أي العمل الأصلي الذي تحيل إليه، يكون جزءا أساسيا وجوهريا من تكوينها الخاص، فهناك اعتماد على الموضوع الخاص (أو العمل الخاص) السابق في العمل الحالي الذي يحاكيها، ومن ثم فإن العمل الحالي ينقد الأعمال والنصوص السابقة ويحتويها، يستبعدها لكنه لا يستطيع الاستغناء عنها في آن واحد، فمن خلالها يكتسب العمل الجديد عكس دلالاته، ومن ثم تأثيره المضحك أيضا [٧٢].

باختصار: المحاكاة التهكمية عمل إبداعي (أدبي أو فني) يقوم بالمحاكاة ثم التغيير (على نحو متزامن) لشكل أو مضمون عمل آخر (أو لكليهما)؛ أو لأسلوبه وموضوعه، أو للتركيبة الخاصة به أو معناه. ويقال إن معظم أعمال المحاكاة التهكمية الناجحة إنما هى محصلة للتناقض المضحك ـ في المعنى ـ

بين العمل الحالي والعمل الأصلي، مما يحدث لدى المتلقي أثرا مضحكا، مسليا، طريفا أو فكاهيا، وإن جانبا كبيرا من هذا الأثر إنما يرجع إلى عملية التغيير، أو إعادة الكتابة (أو الإنتاج) التي قام بها المحاكي المتهكم للنص القديم الذي تجري محاكاته [٧٣].

هذا هو المعنى الأصلي للمصطلح في مجال الأدب، لكن حدوده يمكن أن تمتد أيضا لتشمل معظم أنواع الفكاهة والكوميديا، فكثير من هذه الأنواع يقوم على أساس المحاكاة التهكمية لفكرة أو شخص أو أسلوب.

ينبغي أن نشير في النهاية إلى وجود علاقة بين مفهومي التهكم والمحاكاة التهكمية في النقد الحديث، فالتهكم هو الآلية (أو الميكانيزم) البياني (البلاغي) الرئيسي الذي يستخدم لإثارة وعي القارئ (أو المتلقي) بالاختلاف الدرامي بين العمل الأصلي (الذي تجري محاكاته) والعمل الجديد. ويشارك التهكم في الخطاب الخاص بالمحاكاة التهكمية بوصفه استراتيجية مهمة تسهم في تحقيق هذا الهدف، كما أشار إلى ذلك كنيث بيرك K. Burke، مما يسمح للقارئ أو المتلقي بتفسير العمل الجديد وتقويمه. فمثلا، يعتبر العمل النحتي المسمى «الراقصون» الذي قام به جورج سيجال من البوليستر، نسخة «محاكاة تهكمية» من لوحة ماتيس المسماة «الرقص»، لكن الأشكال أو الشخصيات الموجودة في هذا العمل النحتي، على رغم التماثل في الوضع الجسمي، لا تبدو ـ بأي حال من الأحوال ـ في حالة انتشاء، كما هي الحال لدى ماتيس، بل في حالة من الوعي الذاتي القريب من المعاناة والمرض.

٧ ـ السخرية Satire

السخرية نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، كما لو كانت عملية الرصد، أو المراقبة لها، تجري هنا من خلال وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب التي يكون الهدف من ورائها محاولة التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية. وأحيانا ما تجري التفرقة بين السخرية Satire والتهكم Irony على أساس أن السخرية توجه اهتماما نحو الضعف، وليس الشخص الضعيف، وأنها غالبا ما تتضمن حكما أخلاقيا، وهدفا تصحيحيا. ومن أشكالها الأهجوة

Lampoon، السياسية أو الشخصية التي يسميها العرب بالهجاء، وتتسم بالتعبير عن الشماتة أو الازدراء لمن توجه إليهم. وهذا التميز، بطبيعة الحال، غير دقيق؛ وذلك لأن السخرية أحيانا ما توجه نحو الشخص وليس صفاته، هذا إذا كان من الممكن واقعيا الفصل بين الشخص وصفاته (٧٤). إذن، السخرية، في الأصل، شكل من أكثر أشكال الفكاهة أهمية، وهدفها عموما، مهاجمة الوضع الراهن في الأخلاق والسياسة والسلوك والتفكير، وبالطبع فإن هذا الوضع الراهن لا بد من أن يكون محصلة لممارسات عدة خاطئة سابقة، مما ينذر بأخطار ينبغي التحذير منها، ويكون الأدب الساخر أو الفن الساخر عموما إحدى علامات هذا التحذير، إنه كما يقول آرثر برجر A. Berger أحد أشكال المقاومة، أو قوة خاصة للمقاومة (مع أن هذا ليس هو السائد دائما، فقد يستخدم هذا الشكل الخاص من الكتابة أو الفن للهجوم على المنتقدين لسلبيات الوضع الراهن أيضا).

من الممكن النظر إلى السخرية - في الأعمال الفكاهية - على أنها أسلوب (تكنيك) عام للتفكه، يفيد من كثير من الأساليب الأخرى، مثل المبالغة والإهانة والتهكم والاستهزاء... إلخ. وبشكل عام، يهاجم الساخرون بعض الأفراد أو المؤسسات أو الأحداث، ويستخدم السخرية كثير من المتفكهين مثل : الكوميديين وقوفا Stand-up Comedians، وفناني الرسوم المتحركة والكاريكاتير، والكتاب ومخرجي السينما... إلخ، حيث ينتقدون شخصا أو شيئا ويسخرون منه. ومن ثم تعد السخرية أحد الأساليب المهمة في الفكاهة (٧٥).

إذا كان التهكم يتمثل في نوع من العرض غير المباشر للتناقض في المعنى بين فعل أو قول أو تعبير وبين السياق الذي يحدث فيه وكذلك التناقض الذي يحدث -خلال الكلام- بين المعنى الحرفي المنطوق، والمعنى المقصود، حيث يقال شيء ويقصد عكسه أو غيره، فإن الاستهزاء Sarcasm هو ما يحدث فيه التهزؤ أو التساخف أو السخرية على نحو يتسم بالخشونة، وغالبا ما يحدث ذلك على نحو فج وراشح بالازدراء، وبهدف التدمير أو الحط من القدر، وتتجلى الخاصية المميزة للاستهزاء في الكلام المنطوق، وبخاصة من خلال التنغيم الصوتي لهذا الكلام بطريقة معينة (٧٦).

إذن لا بد من أن تدل نغمة الصوت في الاستهزاء على أن شخصا معينا يهاجم شخصا آخر أو ينتقده أو يوجه إليه تعليقا ساخرا. كما تعبر عن ذلك هذه الطرفة التي رواها برجر (٧٧): «وقفت امرأة بسيارتها جانبا في أحد الميادين

المزدحمة عندما أضاءت علامات المرور باللون الأحمر، ثم تغير لون الإشارات إلى الأصفر وظلت واقفة، وإلى الأخضر وظلت واقفة في مكانها، وتكررت التغيرات في ألوان هذه الإشارات عدة مرات، وظلت هذه المرأة تقف بسيارتها في مكانها من دون حراك، فتحرك ضابط المرور المسؤول، والذي استبدت به الدهشة، نحوها وقال: ماذا جرى يا سيدتي؟ ألا توجد لدينا أي ألوان تعجبك؟».

أحيانا ما يتخذ بعض الناس من الاستهزاء اتجاها أو موقفا يستخدمونه على نحو يومي، خلال تعاملهم مع الآخرين، مما يفقدهم الأصدقاء، ويكسبهم الأعداء. وقد تشتمل السخرية على استخدام التهكم والاستهزاء لأغراض نقدية تصحيحية رقابية تحذيرية، وهي غالبا ما توجه نحو الأفراد والمؤسسات والشخصيات العامة، ونحو السلوك التقليدي، وما شابه ذلك أيضا.

٨ـ التحقير الفكاهي، المحاكاة المسخية Burlesque

وهو محاكاة مبالغ فيها للأعمال الفنية الأدبية أو الموسيقية أو للأشخاص الأجلاء العظماء أو البلداء الأغبياء، وهو شكل أشد تحررا أو بذاءة من المحاكاة التهكمية، وغالبا ما يقوم به المؤدون المرفهون والمهرجون على خشبة المسرح، لكنه موجود أيضا في بعض أشكال المحاكاة المقذعة لبعض الأعمال الأدبية والفنية الأخرى.

وقد رأى الناقد أبرامز M.H. Abrams أن هذا المصطلح هو المصطلح العامل الذي يضم تحته كل الأشكال الأدبية الأخرى التي تجري خلالها السخرية من - أو الضحك من - الناس والأفعال والأعمال الأدبية الأخرى، وذلك عن طريق محاكاتها محاكاة مبالغا فيها ومتناقضة في المعنى ومن ثم يمكن - في رأيه - النظر إلى أنواع السخرية الأخرى على أنها فئات فرعية لهذا المصطلح (٧٨).

نحن لا نتفق مع إبرامز في تصوره هذا، لأننا نعتقد أن السخرية - وليس التحقير الفكاهي - هي الروح العامة، أو الاتجاه العام الذي يعلو ما دونه من فئات فرعية تشترك في سعيها إلى الاضحاك عن طريق السخرية، بل إن «إبرامز» نفسه يقول في الفقرة التالية من تعريفه للتحقير الفكاهي: عندما لا يقصد الضحك لذاته، كما هو الأمر عادة، بل من أجل أن نهزأ بشخص أو موضوع (موجود خارج عملية التحقير الفكاهي ذاتها) يكون التحقير الفكاهي هنا أداة للسخرية (٧٩). إذن، السخرية أكثر عمومية، و«التحقير الفكاهي» أكثر نوعية وتحديدا.

٩- التورية Pun

وهي عبارة عن الاستخدام الفكاهي لكلمة معينة بطريقة معينة كي توحي بمعان أخرى مختلفة، أو هي الاستخدام للكلمات ذات المنطوق الصوتي المتقارب أو المتطابق كي تعني بعض المعاني المختلفة. إنها باختصار، نوع من اللعب المتقن بالكلمات، فالتورية قد تقوم على أساس:

(أ) المعاني العديدة لكلمة واحدة مثلا:

(ب) تشابه المعاني بين الكلمات التي تنطق بالطريقة نفسها مثلا:

(ج) الفروق في المعاني بين كلمتين يجري نطقها بطريقة متماثلة (٨٠) ومن ذلك مثلا:

١٠- الدعابة Wit

وأحيانا ما تسمى بالظرف الذكي أو البارع، وهي التعبيرات البارعة الدالة على سرعة الفهم، وحدة الملاحظة وبراعتها ويجري التعبير عن ذلك كله من خلال تعليقات تستثير الإعجاب والضحك (٨١).

إنها، باختصار عبارة عن القدرة الخاصة على استثارة الضحك أو الابتسام لدى الآخرين، من خلال بعض الملاحظات أو التعليقات التي تكشف رشاقة في التعبير، وبراعة وسرعة في الإدراك للمتناقضات، والجمع بينها في تعبيرات تثير الابتسام والضحك.

ومن أشهر من استخدمها الكاتب المسرحى الشهير أوبكار وايلد، وهي توضع في الصحف أيضا تحت عنوان: تعبيرات ضاحكة أو مرحة. وبرع فيها محمد عفيفي ومحمد مستجاب.

١١- الكاريكاتير Caricature

وهو رسم ساخر وتجسيد، أو وصف تشكيلي يجري خلاله التضخيم والمبالغة في أحد الجوانب المميزة لشخصية معينة بحيث تبدو مثيرة للضحك.

وهدف الكاريكاتير هو السخرية الاجتماعية أو السياسة أو الشخصية. ويقول بعض الكتاب: إن الكاريكاتير ليس محصورا في الأعمال المرسومة فقط؛ فهناك كتاب، أمثال تشارلز ديكنز، قاموا في أعمالهم الأدبية بتصوير بعض الشخصيات بطرائق كاريكاتيرية أيضا (٨٢).



١٢- النكتة Joke

هي شيء فكاهي يقال بطريقة معينة من أجل إحداث التسلية أو إثارة الضحك، غالبا ما تكون في شكل لفظي شفاهي مختصر يجري سرده أو حكايته خلال تفاعل اجتماعي مرح أو ساخر، وتقوم على أساس المفارقة. وقد خصصنا الفصل العاشر من هذا الكتاب للحديث عن نظريات النكتة وبنيتها وأنواعها، وكل ما يتعلق بها من أفكار ومفاهيم.

١٣- الحماقة Folly

وهى مجموعة من السلوكيات أو الأقوال أو الأفعال التي تدل على الغفلة أو الذهول أو عدم إدراك العواقب، ومن ثم فهى تثير الشعور بالدهشة، وكذلك الضحك. إنها بمثابة الأفعال والأفكار والتعبيرات المرتبطة بطائفة الحمقى Fools، أو هذه الفئة من البشر التي تسلك أحيانا بشكل متعمد (المهرجون مثلا) أو غير متعمد (الحمقى الفعليون) وتتسع هذه الفئة لتشتمل على الحماقة بالمعنى المألوف (الغفلة وفساد العقل)، وأيضا، المضحكين والمهرجين وكل من يقوم بالتسلية، من أجل إثارة الضحك. إنهم يستجيبون للعالم من خلال الدهشة، ويسلكون بشكل غير مألوف يصل أحيانا إلى حد العبث واللامعقولية. وقد يتسمون بالغفلة أو سوء الإدراك، وقد يتسمون كذلك بأنهم يسلمون وعيهم أو عمليات إدراكهم، على نحو لاإرادي أو إرادي، إلى قوى غير منظورة ومجهولة بالنسبة لنا ويتصرفون كما لو كانوا واقعين في قبضتها وتحت أسرها، ومن ثم يقومون بسلوكيات مفاجئة، تثير الضحك لدينا. إنهم بشر بطبيعة الحال، لكن مظهرهم الخارجي يكون غريبا، وكذلك سلوكهم، وغالبا ما يكونون في حالة من الغفلة والشرود الذهني، وأحيانا ما يكون مظهرهم ممسوخا على نحو واضح. إنهم ينتهكون النظام الاجتماعي القائم، ويتجاوزون معاييره، ومن ثم يحدثون الضحك [٨٣].

إن ظاهرة المضحكين والحمقى والمهرجين ظاهرة عالمية، وهي ظاهرة كانت موجودة دائما عبر التاريخ في بلاط الملوك، وفي ساحات الملاعب، والأسواق. وسنتحدث عن بعض مظاهرها الأخرى المرتبطة بالاحتفالات والأعياد خلال الفصل الثامن من هذا الكتاب.

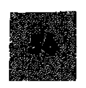
١٤ـ الكوميديا Comedy

وهي كلمة مشتقة من كلمة Komadia اليونانية التي تعني «المرح الصاخب» في موكب الاحتفال بالإله «ديونيسوس»، وهي أحد الجنسين الرئيسين في الفن الدرامي (الجنس الآخر هو المأساة أو التراجيديا). وتتألف المسرحية الكوميدية الخالصة، أي التي لا تداخلها الألحان والأغنيات، من مواد قولية وفعلية، مصوغة صياغة مسرحية خاصة، تهدف عند العرض إلى توليد جو عام مرح، يثير غبطة المشاهد وابتسامه وضحكه، وهناك أنواع كثيرة من الكوميديا أو الملهاة، منها تمثيلا لا حصرا: الملهاة الاجتماعية (وتعالج القيم الاجتماعية المختلفة) وملهاة الأمزجة (وتقوم على أساس اختلاف الأنماط البشرية في ضوء الاختلاف في هيمنة بعض الأخلاط عليها: انظر الفصل الخامس من هذا الكتاب)، وملهاة الدسائس أو المكائد لا تقوم على أساس الدسائس والمقالب المضحكة التي تدرب في السر، وملهاة التطرف (وتقوم من خلال التأكيد على انتقال الطبقات العليا في المجتمعات إلى التظرف والتأنق والتأدب والرقة المخنثة)، وملهاة التهريج (وهي العروض المسرحية الهابطة التي تقوم على أساس التهريج والصخب البدني، والخشونة في الحركة، واستعمال الأيدي والأرجل في حركات بهلوانية بقصد إثارة الضحك) [٨٤]. وبالطبع يمكن وضع كثير من الأعمال السينمائية والمسرحية العربية التي ظهرت، خاصة في السنوات الأخيرة، ضمن هذه الفئة الأخيرة الخاصة بالملهاة التهريجية أوملهاة التهريج.

تركز الكوميديا على جوانب القصور والنقائص الخاصة بالإنسان، سواء كانت نقائص جسمية أو سلوكية أخلاقية أو اجتماعية ومن بين هذه النقائص: العيوب الجسمية والجهل والحماقة والشر والحقد والبخل والطمع والشراهة... إلخ [٨٥]. وغالبا ما تنتهى الأعمال الكوميدية نهايات سعيدة. وهى بذلك تناقض التراجيديا التي تتعامل مع الأحداث والشخصيات الجليلة، وتنتهي غالبا نهايات مأساوية أو قاتمة حزينة.

١٥ ـ المضحك Comic

يستخدم هذا المصطلح أحيانا كبديل لمصطلح الفكاهة ـ وإن الفكاهة اكثر عمومية في رأينا من المضحك، لأنها تتضمنه، وتتضمن آثاره أيضا ـ حيث تشير إلى كل الأنواع المرتبطة بالضحك، كالسخرية، والنكتة، والكاريكاتير...



إلخ. لكن بعض العلماء يفضلون تحديد هذا المصطلح على نحو أدق وحصره في الجانب ذي الطابع الجمالي أو شبه الجمالي من الموضوعات لا في الأفعال أو الأقوال القادرة على إثارة الضحك. ومن الناحية الموضوعية فإن العنصر السائد المهيمن على المضحك، كما يقول بعض الباحثين، هو التناقض في المعنى، أما من الناحية الذاتية فالمضحك غالبا ما يشتمل على عناصر مثل المفاجأة أو المصادفة، والتوتر الذي يجري حله أو تعريفه على نحو مفاجئ، وكذلك حدوث نوبة من الضحك مصاحبة له أيضا (٨٦).

على كل حال، فإن مصطلح المضحك من المصطلحات الملتبسة بسبب تعدد معانيه ودلالاته، فهو قد يشير إلى الفعل المضحك الذي تتعامل معه الكوميديا، في مقابل الفعل المأساوي، الذي تتعامل معه التراجيديا، وكذلك مع ما يرتبط بهذا الفعل المضحك من عرض أو تمثيل لاتجاه خاص بالبهجة أو السرور، ورغبة في استثارة الضحك لدى المتلقي، وهنا يتعامل المصطلح مع نوع فني. وقد يشير هذا المصطلح أيضا إلى الممثلين الكوميديين المضحكين، وهنا يتعلق المصطلح بدور معين يقوم به بعض الممثلين أو بعض المؤدين المضحكين.

بسبب هذه المعاني المتعددة لهذا المصطلح فضلنا استخدام مصطلح الفكاهة كمصطلح عام في هذا الكتاب. وعندما يرد الحديث فيه عن المضحك فإن استخدامنا له سيكون بمعنى محدد يفرضه السياق؛ أي في ضوء المعنى الذي حدده بعض المنظرين، أمثال فرويد وبرجسون، له، أو أنه سيكون في ضوء تفصيلنا لاستخدام هذا المصطلح بالمعنى الخاص الذي يربطه بالعنصر الجمالي الاستطيقي من الظواهر الفكاهية، أي أنه سيتعلق هنا بما تستثيره الأعمال الفكاهية فينا من متعة ضامنة مبعثها إدراك التناقض أو النظام الخفي أو الانسجام غير المرئي على نحو مباشر في بعض الأعمال الفكاهية، كالنكتة، أو الكاريكاتير، أو التهكم... إلخ.

١٦ـ الجروتسكية أو "البنية المسخية" Grotesque

كان «الجروتسك» أساسا اتجاها في التصوير أو النحت أو الزخرفة، وكان يرمي إلى استخدام وحدات بشرية وحيوانية بشكل يتصف بالواقعية، ومزجها ـ عادة ـ بأوراق شجر أو زهور أو فواكه. ويؤدي هذا المزج الزخرفي إلى خلق شكل غريب بشع مخيف أو مضحك (٨٧) وكانت هناك خلال القرون الوسطى

رغبة قوية - كما يشير آرثر برجر - في الاستمتاع المرتبط بالوحشية أو البحث عما يسمى بالبهجة العنيفة. وظهر ما يشبه التشويه الوحشي للصور والأشكال الفنية خاصة في مجالات التصوير والنحت، وامتد هذا الاتجاه منذ ذلك التاريخ حتى يومنا هذا (٨٨). إن المسخ الجروتسكي قد يكون مخيفا، وقد يكون مضحكا، وقد يتعلق بهذه المشاعر المتناقضة الخاصة التي يختلط فيها الخوف وربما الرعب بالضحك وربما القهقهة؟ وربما كان هذا الإطار المضحك المصاحب لهذه الأعمال هو ما يجعلنا على مسافة أو مبعدة من مشاهد الرعب الملازم لها. إن بعض الأعمال السينمائية الحديثة ربما تقوم على الفكرة نفسها، فهى تقدم الرعب في صورة مضحكة، ومن ثم يعمل هذا الضحك على وضع حاجز أو مسافة بيننا وبين هذا الرعب المتصاعد المتنامي في الأفلام. ولعل أبرز مثال على ذلك هو سلسلة الأفلام الأمريكية الحديثة المسماة «فيلم رعب» Scary Movie، حيث يختلط القتل والرعب بالضحك والتهكم والمحاكاة التهكمية لأفلام أخرى أكثر جدية أو أكثر رعبا.

إن العمل الفني الجروتسكي (المسخي) هو بمثابة البنية التي يتعلق الجانب المضحك منها بالمستوى الظاهر أو السطحي أو غير الحقيقي، في حين يكون الجانب المرعب متمثلا في المعنى أو المغزى الخفي المستتر غير المباشر منها (٨٩).

لكن الأمر الجدير بالذكر أيضا هو أنه - داخلهما- في حين يتطلب التهكم عمليات عقلية فكرية وتحليلية، فإن البنية المسخية تستثير استجابات حسية وإدراكية في المقام الأول؛ وكذلك فإن ارتباطها بالاحتفالات والكرنفالات كبيرا، وسوف نعود إلى الحديث عنها ببعض التفصيل خلال الفصلين الثامن والتاسع من هذا الكتاب.

١٧- المفارقة Paradox

في ضوء ما يقوله صمويل هاينز، فإن المفارقة هي نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة لتفسيرات شتى، لا يكون واحد منها فقط هو الصحيح، وتدرك أيضا أن وجود المتنافرات والمتناقضات معا جزء من بنية الوجود (٩٠). والمفارقة لدى فراي «هي الأقرب إلى الواقع، وذلك في مقابل الأعمال الخيالية الرومانسية المليئة بالأحلام، وهى لذلك ترتبط بالسخرية والضحك وكذلك بالكوميديا والتراجيديا معا» (٩١).

وفي كتابه عن الفن الدرامي أشار «توماس مان» إلى أن المفارقة هى روح الفن الملحمي. قد يستخدم مصطلح المفارقة للإشارة إلى الأقوال أو الأفعال أو الأفكار المتناقضة فيما بينها أو ربما حتى اللامعقولة أو العبثية، لكنها أيضا، عندما نقوم بفحصها بعمق أو عن قرب، نكتشف وجود حقيقة ضمنية، أو معنى خفيا يربط بطريقة معينة بين الطرفين، أو الأطراف المتعارضة، أو التي كانت تبدو متناقضة. ومن الأمثلة الدالة على ذلك مقولة هاملت الشهيرة «لأقسو، لا لشيء إلا كي أكون رحيما» (٩٢).

ويقول بعض النقاد إن لغة الشعر في جوهرها هى لغة المفارقة. ويقول آخرون إن لغة الفن في جوهرها هى لغة المفارقة والتناقض، وسوف نرى أمثلة على هذه المفارقة أو هذا التناقض في المعنى، والذي كثيرا ما يؤدي إلى الضحك، في فصول عدة من هذا الكتاب.

لقد عرضنا في هذا الفصل للمفاهيم الأساسية في علم الضحك، فتحدثنا عن مفاهيم: الفكاهة، والضحك، والابتسامة، وحس الفكاهة، والتهكم، والمحاكاة التهكمية، وإلى غير ذلك من المفاهيم المهمة في هذا الحقل المعرفي. وتحدثنا كذلك عن الفوائد النفسية والاجتماعية للفكاهة والضحك، وعن الأسس الفسيولوجية لهما أيضا، وقارنا بين ضحك الإنسان والأصوات الشبيهة بالضحك التي تصدرها بعض الحيوانات، وأشرنا إلى أن الضحك لايرتبط - في كثير من أحواله - بالسعادة أو البهجة أو خلو البال، بل ربما حدث الضحك في محادثات عادية ليست لها علاقة بالفكاهة كما أشار إلى ذلك العالم بروفين. ومع هذا فإن كثيرا من الضحكات التي يصدرها الإنسان يكون له علاقات مباشرة أو غير مباشرة بالضحك أيضا، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك ما يحدث في مواقف إلقاء النكات أو مشاهدة الأفلام أو المسرحيات الكوميدية.



2 فلاسفة الضحك

كنا قد لاحظنا في كتاب سابق لنا[١] أن معظم الفلاسفة الكبار أصحاب النظريات الكبيرة هم أصحاب إسهامات مميزة في الدراسات الخاصة بعلم الجمال والخبرة الجمالية والموضوعات الفنية بشكل عام. ونلاحظ مرة أخرى أن هذا الأمر صحيح أيضا فيما يتعلق بموضوع الفكاهة والضحك، فالفلاسفة الكبار أصحاب الإسهامات الفلسفية الكبيرة، أمثال أفلاطون وأرسطو وكانط وشوبنهور وبرجسون وغيرهم، لهم إسهامات مهمة أيضا في نظرية الضحك، وكثيرا ما جاءت هذه الإسهامات على هيئة شذرات أو تعليقات على موضوعات أخرى كانوا يهتمون بها (كما هي الحال بالنسبة إلى أفلاطون وأرسطو وكانط وشوبنهور)، أو جاءت على هيئة نظرية كاملة، ثم تكريس كتاب كامل لها (كما هي الحال لدى برجسون)، أو أكثر من كتاب (كيركجورد مثلا).

في معظم الحالات كان هناك ارتباط ما بين الفلسفة العامة للفيلسوف وبين أفكاره الخاصة بعلم الجمال (الاستطيقا) وبين أفكاره المتعلقة بالضحك، فالضحك وثيق الصلة بالفن وبالإبداع

«الفلسفة هي الموطن الحقيقي للتهكم»

شليجل



والتذوق، بل هو أيضا فن يتحدث بعضهم عنه تحت عنوان «فن الضحك»، وفي معظم الأحوال أيضا قدم هؤلاء الفلاسفة إسهاماتهم المؤثرة والبارزة التي لا يمكن إغفالها، ومن ثم كانت ضخامة هذا الفصل من حيث الحجم والمضمون مقارنة بغيره من فصول هذا الكتاب.

الفيلسوف الضاحك والفيلسوف الباكي

لم يُنظَر في أحوال كثيرة، عبر التاريخ، إلى الضحك والبكاء، والسعادة والحزن على أنها بمنزلة الانفعالات المتعارضة، بل لقد رأى جيوردانو برونو Giordano Bruno، الذي يسمى بعاشق المفارقة، أن كل أشكال الضحك تأتي ممزوجة بدرجة ما من الحزن أو البكاء، وأن كل بكاء إنما يخفي خلفه درجة ما من المتعة والسرور [٢].

ارتبطت فكرة الانفعالات المختلطة بالتراث الشرقي، وفي أفكار عقيدة الزن Zen البوذية، وفي فكرة الين واليانج أيضا، ولم تر الثقافات القديمة أي تناقض في هذا الاختلاط الظاهري بين الانفعالات. لكن، ومع مزيد من التعلم والثقافة، وميل الأمور إلى التحدد والتخصص، مال الناس والعلماء والمفكرون إلى الفصل بين الانفعالات وتصنيفها، مثلما فصلوا بين المعادن والنباتات والحيوانات والصخور... إلخ وصنفوها. إن ظاهرة «اللذات المختلطة»، كما يسميها أفلاطون؛ حيث زواج الضحك بالبكاء، والبهجة بالأسى، واللذة بالألم، كانت أمرا شائعا ومعروفا عبر تاريخ الضحك.

لقد بدأت هذه الظاهرة قبل الميلاد واستمرت عبر مضحكي العوالم القديمة والوسيطة، ثم مال الناس بعد ذلك إلى الفصل بين مكوناتها، فمثلا عندما ابتكر الإنسان القديم الأقنعة، وخص الكوميديا بقناع ضاحك والتراجيديا بقناع باك، فإنه وضعهما معا، كل منهما بجوار الآخر،على أبواب المسارح أو فوق خشباتها. وما زالت هذه الظاهرة موجودة حتى الآن بالنسبة إلى المؤرخين الفنيين أمثال فرنسيس كورنفورد F. Cornford. الذين وجدوا أن جذور الكوميديا، وكذلك التراجيديا، قد نشأت من طقس واحد، ثم أصبح هناك تمايز بين الاثنتين، إما من خلال التأكيد على موت البطل، وإما على انبعاثه وعودته إلى الحياة وزواجه [٣].

إن الضحك الممزوج بالحزن أو البكاء موجود في ضحكنا الساخر من رجل أو ممثل يسقط فجأة على قشرة موز، أو في سخريتنا من سوء حظ الآخرين، حيث لا يكون ضحكنا كاملا في أغلب الأحوال، وأحيانا ما ينتهي بصمت أو بندم أو اعتذار أو ارتباك، وكثيرا ما يتوقف العرب عن ضحكهم ويقولون «اللهم اجعله خيرا»، في توقع أن هذا الضحك الكثير لا بد من أن يلحقه أذى أو ضرر أو شر كبير، كما لو كانوا يتوجسون خيفة من الضحك، أو يندمون مباشرة عليه.

خلال ثلاثينيات القرن العشرين وجدت مجموعة من الألواح الصلصالية قدمت شواهد جديدة على ذلك الامتزاج بين الضحك والبكاء لدى الشعوب القديمة، وقد وجدت هذه الألواح التي نسبت إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد في منطقة رأس شمرا بسوريا، وقيل إنها تتعلق بحضارة أوغاريت الأولى في شمال سوريا. وقد كشف العلماء عن أن هذه الألواح إنما تحتوي على أسطورة انبعاث الإله «بعل» وموته، كما ظهرت في العبادة الفينيقية الكنعانية التي احتفت على نحو متزامن بانبعاث الإله «بعل»، إله المطر والخصوبة، من خلال دموع البكاء الممزوجة بالضحك، ويقال إن طقوس هذه العبادة انتشرت أيضا في بلاد النيل والرافدين وآسيا الصغرى، ثم في الغرب بعد ذلك. ففي كل تلك المناطق كان الناس يبكون وينوحون بسبب موت الآلهة، عندما يدفنونها ويوارونها التراب، ثم يضحكون ويمرحون في الوقت نفسه تقريبا، وذلك توقعا منهم لانبعاث هذه الآلهة في النهاية وزواجها بعد هذا الانبعاث. وقد كان هدف هذه الاحتفالات، كما يقول ساندرز، تأكيد الوحدة والتناغم وزواج الأضداد أو تآلفها (٤).

شاعت فكرة الجمع بين الجد والهزل لدى الكلبيين والرواقيين، فطوروا أسلوبا خطابيا يجمع بين التفكه والجدية، فقد سعى الرواقيون من أجل استعادة ذلك الزمن الذي كان فيه الضحك والبكاء موجودين معا، وإلى أن يشيروا كذلك إلى عبثية الفصل بينهما.

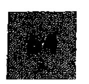
وقد كافحت نظريات عدة ضد هذا التمييز، لكنه ظل موجودا مع ذلك، ففي القرن الخامس قبل الميلاد ظهرت أيضا علامات القسمة بين هذه الانفعالات، ففي ذلك الوقت كان هيرقليطس، أحد الأعضاء البارزين في المدرسة الأيونية، وصاحب فلسفة التحول أو التغير أو السيرورة، وصاحب إرجاع أصل العالم إلى

النار، وصاحب القول الشهير «إنك لا تستطيع أن تنزل النهر نفسه مرتين»؛ لأن مياها جديدة تأتيه في كل مرة، وكان هذا الفيلسوف يسمى الفيلسوف الباكي The weeping philosopher، بسبب ما شاع عنه من تشاؤم وحزن، وما قيل عنه من أنه يبكي لأحوال البشر البائسة كلما نظر إليهم، وذلك في مقابل الفيلسوف ديمقريطس الذي كان يسمى بالفيلسوف الضاحك The laughing philosopher؛ وذلك لأنه كان يضحك من كل شيء، فقد كان يضحك كثيرا إلى درجة أن الناس اعتقدوا أنه أصيب بالجنون، ومن ثم استدعوا الطبيب أبوقراط لعلاجه، ولكن ديمقريطس، ومن خلال مجموعة كبيرة من الأمثلة الخاصة المستمدة من سلوك الناس، قال إنه يضحك من حماقات الجنس البشري، وفي النهاية استنتج أبوقراط أن ديمقريطس هو أكثر الناس حكمة وجدية، فقد كان يضحك من أجل أن يكون جادا، وكان يلجأ إلى الضحك كوسيلة ذات طبيعة جيدة تساعده على التحمل والمواجهة، وهو لم يلجأ إلى السخرية المرة أو المقذعة التي تسيء إلى الآخرين؛ بل لجأ إلى نوع من الضحك يحرره من السخط أو النقمة على الآخرين. وفي بعض كتاباته حذر ديمقريطس من الضحك الساخر على مصائب الآخرين، وطالب بالشفقة عليهم بدلا من السخرية منهم، ولم يكن اتجاهه العام نحو الحماقات البشرية اتجاه المصلح الاجتماعي، لكنه كان اتجاها يتعلق بأن يضحك منهم بشكل مهذب، في حين يكون في الوقت نفسه بمعزل عنهم ومتحفظا معهم إلى حد ما.

سوف نعود إلى فكرة «الانفعالات المختلطة» هذه مرة أخرى في القسم التالي من هذا الفصل ونحن نتحدث عن نظرية أفلاطون حول الضحك، كما سنعود إليها أيضا في مواضع أخرى من هذا الكتاب وخاصة في الفصل الخاص بالعلاج بالضحك، أو الضحك: أمراضه وعلاجاته، فالضحك، الذي هو سار، يستخدم في طرد المرض، الذي هو مؤلم، أو يستخدم في الوقاية منه أيضا، بشكل أو بآخر، ومن ثم تحدث تفاعلات متنوعة بين ذلك الانفعال السار وهذه الانفعالات المؤلمة.

أفلاطون يضحك

لا شك في أن أفلاطون هو الأب الحقيقي لدراسات الضحك، هذا ما يقوله الثقاة في هذا المجال، فقد أوقف هذا الفيلسوف الكبير جانبا كبيرا من اهتماماته على دراسة الضحك أو التأمل فيه وحوله كذلك. لكن دخول



أفلاطون ميدان الضحك لم يكن مبعثه التبجيل لهذه الظاهرة أو الإجلال لها، أو حتى السعي من أجل الكشف عن جذور التذوق الخاصة بها، بل كان من باب التحذير منها. لقد وضع أفلاطون في حسبانه، على نحو خاص، قدرة الضحك على تخريب الوضع الراهن ـ أيا كان ـ أو إفساده بكفاءة عالية، وكذلك قوته الهائلة على تحويل خطوط الدفاع القوية للسلطة إلى مجرد أبنية هشة من قش. إن الضحك، في رأيه، كان أشد الخصوم المناوئة للسلطة؛ فبضحكة واحدة منه يكون كل مواطن، وبصرف النظر عن منزلته، حاملا لقوة فعالة قادرة على جعل الأشياء تتداعى بعيدا أو تسقط متهاوية هنا وهناك.

يقوم الضحك الساخر، في رأي أفلاطون، بدور «محكمة القانون» التي تصدر أحكامها الخاصة بشكل مباشر وحاسم. إن الضحك، لديه، يبدو أنه يعيد كتابة «القوانين» بشكل خاص ومباشر. ومن ثم لا يمكن أن تتحمل «الجمهورية» مثل هذا التهديد. والتحكم في انفعالات الناس ـ في رأي أفلاطون ـ أكثر أهمية من التحكم فيهم أنفسهم، ولذلك فإن الضحك، كانفعال مهم، وفي ضوء ما ينبغي أن يقوم به حكام «الجمهورية» ينبغي ألا يتجاوز حده وإلا انقلب إلى ضده، أي إلى ضد هؤلاء الحكام [٥].

كتب أفلاطون عن الضحك في «الجمهورية»، كتابه الأساسي حول المجتمع المثالي، وفيه قال إن مخاطر الضحك تكمن في التطرف، فالتطرف أو الإفراط، أيا كان نوعه، في أي سلوك وفي أي انفعال، يؤدي إلى فقدان المرء لتحكمه في نفسه، وفي انفعالاته، وإن الضحك المفرط أو المبالغ فيه هو أمر شائن منكر على نحو خاص، ذلك لأن الاستجابات التي يقوم هذا الضحك بتوليدها غالبا ما تؤدي إلى العنف، وإنه حتى قبل أن يصل الموقف إلى مستوى العنف فإن الضحك المسرف أو المبالغ فيه، كثيرا ما يؤدي إلى تحول الإنسان العادي أو المواطن الصالح إلى واحد من أقل الشخصيات جاذبية وأكثرها إثارة للسخرية والاستهجان في المجتمع، ألا وهي شخصية المهرج أو المضحك، حيث يظهر هذا المهرج أسوأ أنواع السلوك، ويعمل على تقويض أسس المشاعر والعلاقات الرصينة المبجلة في المجتمع.

ففي لحظة واحدة، ينطلق هذا الضحك، غير المهذب، مع ما يصاحبه من سخرية، أو سباب، أو تجاوز في الألفاظ، فيهتز الوقار والاحترام، ويندفع العدوان، وهو سلوك لا يليق ـ البتة ـ بمواطني الجمهورية. وقد تحول هذا

التحذير من التطرف أو الإفراط لدى أفلاطون إلى تحذير من تحول المرء إلى أن يكون عاميا أو «مبتذلا» في سلوكه، أو إلى أن يسلك في الشارع مثل السوقة، أو الدهماء. هكذا، فإنه ينبغي على حراس «الجمهورية» أن يواجهوا كل اندفاعات العامة، وأن يراقبوهم ويضبطوا سلوكهم.

إن أفلاطون هنا كما لو كان هو أول من نادى بتكوين أجهزة الرقابة على السلوك بشكل عام (بالمعنى الأمني)، وعلى النشاط الفني والأدبي بشكل خاص (بالمعنى الذي تكونت من خلاله أجهزة الرقابة على المصنفات الفنية في كثير من بلدان العالم بعد أفلاطون بقرون عدة).

لقد أدان أفلاطون في «الجمهورية» هؤلاء الذين أظهروا أو جسدوا الآلهة أو الناس ذوي المقامات الرفيعة، وهم يفقدون قدرتهم الجيدة على الحكم على الأشياء، ومن ثم تنتابهم نوبات من الضحك. ولذلك فقد شجب أفلاطون كذلك وصف هوميروس للآلهة وهي تضحك سخرية من هيفياستوس؛ فقد أراد أفلاطون هنا أن يضع حواجز أو فواصل قوية صارمة بين الصفوة والعامة، حواجز تقوم على أساس اتجاه قوي ضد الضحك، الذي يوجد بين الصفوة والعامة، وضد العبث والطيش والاندفاع والابتذال، وما يصاحب ذلك من انفعالات وانقلابات في المعايير [٦].

وسقراط يتهكم

لكن أفلاطون كان أحيانا ما يعلق ـ أي يوقف مؤقتا ـ أحكامه الصارمة حول الضحك، فيسمح لأحد المضحكين بأن يتبسط أو يمارس دوره كمعلق متهكم يسهم معه في توضيح آرائه على نحو مباشر، فمثلا في «الجمهورية» (الكتاب الخامس)، حين يتحدث أفلاطون عن ضرورة توحيد التعليم والمعاملة بين الذكور والإناث، حتى في أدق تفاصيل التدريبات الرياضية، وضرورة عدم خشيته ضحكات المضحكين والساخرين الذين يوجهون دعاباتهم نحو كل ما هو جديد، يقول على لسان إحدى الشخصيات:

> «ولكن ما دمنا قد بدأنا بعرض آرائنا، فليس لنا أن نخشى سخرية الساخرين، الذين ينتقدون ما نريد إدخاله من التجديد، لا في موضوع تربية النساء بدنيا فحسب، بل في تربيتهن الموسيقية والذهنية، وتعويدهن حمل السلاح وركوب الخيل»

ويقول له صاحبه «الحق معك»، فيواصل قائلا «حسن. وما دمنا بسبيل الإفصاح عن آرائنا، فلنبدأ بأغرب ما في هذا النظام، ولنبتهل إلى الساخرين أن يكفوا عن سخريتهم، وأن يكونوا جادين، وأن يذكروا أن الإغريق منذ زمن غير بعيد، شأنهم شأن معظم البرابرة اليوم، كانوا يجدون من المخجل ومن المضحك أن يرى الرجال بعضهم بعضا وهم عراة، وأنه عندما بدأ الكريتيون ومن بعدهم الاسبرطيون يتدربون على رياضة أبدانهم، وجدت دعابات ذلك العهد مجالا كبيرا في البدع». كما أنه يعلق قائلا على السخرية من الأفكار الجديدة، أيا كانت غرابتها قائلا: «ومن هذا المثل يتبين لنا أن التافه وحده هو الذي يسخر من شيء غير منحط، وأن من يحاول الضحك ساخرا بشيء غير الحمق والرذيلة، إنما يرمي إلى هدف آخر غير الخير» (٧).

هكذا، إذن، يمكن السخرية من الحمق (فساد العقل)، ومن الرذيلة (فساد الأخلاق). أما ما عدا ذلك، وما دام غير منحط، فلا ينبغي السخرية منه، أو التجرؤ عليه.

ومع أن الكلبيين Cynics والرواقيين Stoics كانوا أشهر من استخدم هذا الأسلوب المزيج المسمى «الخطبة اللاذعة» أو «النقد الساخر العنيف»، فإن أفلاطون لم يشر إليهم، لكنه تبنى هذا الأسلوب وأعطاه اسما باليونانية يمكن ترجمته على أنه «قول الحقيقة تحت ستار الإضحاك». إن الأمر شبيه ـ هنا كما أشار ساندرز ـ بأخذ حبة دواء مرة شديدة المرارة بعد تغطيتها بغلاف من السكر (٨).

لم يستطع أفلاطون، إذن، أن يهرب من الفكاهة أو الضحك أو السخرية. لقد تحولت أفكاره شديدة الجدية والنظام والصرامة إلى أشكال جميلة ولغة ساحرة شديدة الحركة والمرونة والحرية والتهكم والإضحاك. ولم يكن هناك من طريقة أفضل للكشف عن آثار الفكاهة لديه من ابتكار شخصية معينة يمكنها أن تتحدث عن الأمور الجادة من خلال حس ساخر، وقد كان سقراط هو المجسد لهذه الشخصية التي تبدو ـ ظاهريا ـ ساذجة جاهلة متظاهرة بالانخداع والغفلة، لكنها ـ في الوقت نفسه ـ شخصية تنجح دائما في طرح الأسئلة المخادعة الماكرة بطريقة غاية في الدقة، ثم إنها بعد أن تكشف جهل خصومها، تتلو صفحات وصفحات من الاستبصارات والحكمة.

لقد جسد سقراط موقف الشخص الذي يعرف أكثر مما يقول، ويتظاهر بالجهل كي يكشف بعد ذلك عن معرفة أعمق، وبذلك فقد كان المبتكر الشهير للتعبير المجازي المسمى التهكم Irony، ومن خلاله أصبح سقراط أشهر المتهكمين، فمن خلال تظاهره بالجهل نجح سقراط في أن يروغ من النقد، ويحرك - في الوقت نفسه - أسلحته المحتشدة من الحجج المركبة إلى الأمام، من خلال إضافات صغيرة متزايدة، وذلك حتى ينجح في النهاية في تحويل نقاده بهدوء وتفكه إلى تلاميذ صغار في مدرسته، من دون أن يخيفهم أو يغضبهم، بل إنه كان كثيرا ما يكسب تعاطفهم، ومن ثم فقد كان هو الذي ينعم بالسلطة والتفوق والغلبة في النهاية.

وهكذا جسد أفلاطون أفكاره حول الضحك وطبيعته بشكل درامي وكسب حججه دون أي معارضة تذكر، وهكذا كان أفلاطون، ومن خلال سقراط، هو من يضحك الضحكة الأخيرة.

وقد صرح أفلاطون نفسه بأن منهج سقراط هو التهكم والتوليد. والمقصود بالتوليد هو استخلاص الحقيقة الكامنة في داخل الخصم ذاته، والتي ينطوي عليها عقله، وإن كان يغشاها نوع من الضباب الذي يمكن تبديده بالتوجيه السليم. ولكننا إذا أدركنا أن الخصم - في واقع الأمر - سلبي تماما، وأن سقراط هو الذي يقوم بكل شيء، وهو الذي يتحمل عبء كشف الحقيقة كاملا، لتبين لنا أن منهج سقراط الأفلاطوني لم يكن هو التهكم والتوليد، بل هو التهكم والمزيد من التهكم، «وذلك بأن يوهم خصمه بأن ما أتى إليه من سقراط إنما تولد من داخله هو» (٩).

لم يكن سقراط يضحك بصوت مرتفع، فهذا يتناقض مع معارضته وأفلاطون للإسراف والتطرف، لكنه، ومن خلال حوارات، أو محاورات خاصة حول موضوع معين (أو موضوعات) كان التفاعل الاجتماعي يخطط بعناية، بحيث يسمح بنوع من الضحك الأدبي المهذب، ضحك يسر ولا يضر، لأنه ليس عدوانيا (١٠).

هكذا كانت محاورات أفلاطون تجسيدا خاصا لأفكاره حول ضرورة استبعاد الضحك المسرف أو الذي به إفراط، وقد كان سقراط نفسه نموذجا خاصا للتهذيب، فلم يعتلِ خشبة مسرح كي يضحك الآخرين أو يسخر منهم، لكنه كان في الوقت نفسه مراوغا مخايلا مختالا مخادعا، يتحدث بجانبي

فمه، بشكل ظاهر وشكل باطن، يبطن أولا غير ما يظهر، ويظهر أخيرا غير ما كان يبطن، كان يتهكم، وكان تهكمه أفضل شكل مجازي يقول شيئين في الوقت نفسه، وبالنغمة الصوتية نفسها.

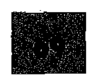
إن التهكم هنا هو نوع من الخدعة، خدعة ليست عدوانية، لكنها خدعة على أي حال، خدعة تمزج بين اللعب والجدية، ويجد المتهكم - من خلالها - تربة خصبة ينمو فيها اتجاهه، مع تزايد مقدار المعرفة والثقافة والفكر لديه، وقلته لدى خصومه.

إن مواجهة التهكم، المواجهة معه، مقابلته وتأمله، تقدم انفعالات متزامنة ومتضادة معا؛ فالتهكم يبعث اللذة والألم معا، لذة المعرفة وألم الجهل، وكذلك المرح والحزن: مرح المعرفة والانتصار، وألم الحزن والانكسار. ولقد كانت لدى أفلاطون نفسه مشاعر مختلطة حول الضحك، لقد أدان الضحك المتطرف لكنه استمتع بقوة هذا الضحك أو طاقته اللطيفة المتجسدة في التهكم، ثم إنه قد قام بتوظيف هذا التهكم في هزيمة مناوئيه، فسخر منهم من خلال سقراط (١١).

إننا جميعا قد يكون لدينا مثل هذه المشاعر المزدوجة إزاء الضحك، وإزاء أشياء كثيرة في الحياة، فالهجاء الساخر قد يستثير بداخلنا مشاعر متضاربة تمزج بين البهجة، لما تحققه هذه السخرية لنا من اقتصاص من مناوئينا، وبين الأسى إذا شعرنا أو تعاطفنا ـ إلى حد ما ـ مع ما أصابهم من ألم بسبب ما قمنا به نحوهم، وقد تطفر الدموع من عيوننا في أثناء الضحك الشديد، وقد يجد مشاهدو التراجيديات أنفسهم يضحكون في أثناء بكائهم، بل حتى من بكائهم. وقد جاء في القول المأثور في العربية «شر البلية ما يضحك»، وجاء في شعر المتنبي أيضا قوله:

«وكم ذا بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا»

نظر أفلاطون إلى فكرة المشاعر المختلطة التي يمتزج فيها الفرح بالحزن، والضحك بالبكاء، وقال إنها فكرة بدائية أو متبقية من تلك الأيام القديمة الأولى للإنسان، لكنه استكشف فكرة اللذة المختلطة بالألم هذه على نحو خاص، من خلال ذلك الحوار الذي دار بين سقراط وبروتاجوراس في واحد من أكثر أعمال أفلاطون أهمية حول الضحك؛ ألا وهو محاورة «فيليبوس»،



وتعد هذه المحاورة أهم عمل كلاسيكي مفيد في فهم تلك المتعة الخاصة التي يحصل عليها إنسان نتيجة لسوء الحظ، أو التعثر، أو المصائب التي تلحق بالآخرين.

لا تعرف نفسك

يبدو الضحك في محاورة «فيليبوس» كأنه الأساس لفهم كثير من الانفعالات البشرية، فبعد أن ناقش سقراط في هذه المحاورة انفعال الحسد أو الحقد خلال حواره مع بروتاجوراس، قال إن منشأ الأمر هو شعار «لا تعرف نفسك»، وليس شعار «اعرف نفسك» المحفور على مدخل معبد كاهنة دلفي التي ترمز بالأسرار. فجهل الناس بذواتهم هو ما يجعلهم يضللون أنفسهم فيعتقدون أنهم أغنى مما هم عليه (خطأ الملكية)، أو أطول مما هم عليه (خطأ النواحي الجسمية)، أو - وهو الأكثر خطورة - أنهم قد يعتقدون أنهم أذكى مما هم عليه (خطأ العقل). إن الجهل، في رأي سقراط، هو ما يحفر قبر سوء الحظ، لكنه يتساءل أيضا: ألا نضحك كلنا من سوء الحظ؟ ويوافق بروتاجوراس على ذلك، ثم يتقدم سقراط طارحا أسئلته من أجل فك مغاليق هذا التناقض وفهمه على النحو التالي:

سقــراط: وهل نشعر بالألم أو اللذة عندما نضحك منهم؟

بروتاجوراس: الأمر الواضح أننا نشعر باللذة.

سقــراط: ألم يكن الحسد هو مصدر هذه اللذة التي نشعر بها من سوء الحظ الذي لحق بأصدقائنا؟

بروتاجوراس: بالتأكيد.

سقــراط: إذن تبين الحجة لنا أنه عندما نضحك من الحمقى من أصدقائنا، تكون اللذة هنا ممزوجة أيضا بالألم، ويكون الضحك سارا، ونكون حاسدين وضاحكين في الوقت نفسه.

بروتاجوراس: هذا حقيقي.

سقــراط: ومن ثم فإن فحوى الحجة هنا يقول لنا إن هذا المزيج من اللذة والألم لا يوجد فقط في حالات النواح أو في التراجيديا (والكوميديا)، ولكن أيضا في الدراما الكلية لحياتنا الإنسانية، ومن خلال آلاف عدة من الطرائق والسبل [١٢].

إذن، يتلخص رأي أفلاطون في أن ما يضحكنا هو تلك النقائص أو العيوب، وخاصة الجهل بالنفس، وأن التسلية تحدث هنا نتيجة شعورنا بتمني الأذى لهؤلاء الجاهلين بأنفسهم، والذين يتباهون، ويختالون، بنقائص لا يدركونها؛ نحن ندركها لأننا أصدقاء أو جيران لهم؛ ولذلك فنحن على مقربة منهم بحكم هذه العلاقات الاجتماعية ولكننا على مبعدة منهم أيضا بسبب تلك المسافة التي تجعلنا ندرك وجود نقائص لديهم، لا يدركونها هم، في حين ندرك نحن ونعتقد أنها لا توجد لدينا.

في «فيليبوس» اقترح أفلاطون أن الحقد هو الجذر العميق للاستمتاع الفكاهي، فخداع المرء ذاته أو تصوره - غير الحقيقي - لجماله الجسدي أو ثروته أو حكمته. فعندما يكون المرء جميلا قويا حقا أو ثريا حقا، أو حكيما حقا فإنه قد يكون موضوعا محتملا للكراهية، أما عندما يكون ضعيفا، وغير قادر على إيذاء الآخرين، ولكنه يتصور نفسه غير ذلك، مما يوقعه في براثن الحظ العاثر، فإن ذلك يجعله موضوعا مثيرا فعلا للسخرية والضحك. هكذا فإننا، كما يقول أفلاطون، نضحك من الحظ العاثر لأصدقائنا، وهو موقف تكون لدينا فيه حقا مشاعر مختلطة من اللذة والألم.

لذلك يُعد أفلاطون، كما يقول باحثون عديدون، أول من قدم نظرية «اللذة - الألم» حول الفكاهة، فمن خلال تحديده السابق لعملية الجهل بالذات، بوصفها حظا عاثرا، يوقع المرء في النقائص والشرور. قال أفلاطون إن الضحك لذة، وذلك لأن الضحك من غرور الآخرين وأوهامهم هو بمنزلة الارتياح الخبيث من سوء حظهم، وإن هذا الارتياح يتضمن في جوهره نوعا من الحقد وسوء الطوية، ويحدث هذا الحقد في ذاته شعورا مؤلما. ويقارن أفلاطون بين عملية التذوق أو الاستمتاع بالجانب المثير للسخرية في سلوك الآخرين، وبين تلك الراحة التي نشعر بها عندما نقوم بعملية حك «أو هرش أو خمش» لمنطقة تؤلمنا في الجلد، فهذا «الحك» قد يكون مؤلما، لكنه يسبب الراحة أيضا، إننا نكون هنا بصدد شعور مزدوج أو مختلط للجسم (ألم نتيجة الحكة، ولذة نتيجة التخفف من هذا الألم بفعل عملية الحك أو الخمش نفسها).

والأمر المضحك مزدوج المشاعر أيضا، ففيه مزج بين اللذة والألم، وفيه نفي أيضا لـ «حكمة دلفي» الرامزة بالأسرار والقائلة «اعرف نفسك»، وفيه كذلك حضور لحكمة مغايرة لها هي «اجهل نفسك» أو «لا تعرف»، و «كن

موضوعا للضحك». وأقرب من يضحك منك أصدقاؤك، لكنهم يضحكون من حظك العاثر الذي أوقعتك فيه أوهامك، وضحكهم يتضمن - مع ذلك - نوعا من الحقد والشماتة، ومن ثم نوعا من الألم، والألم منشؤه شعورهم بالذنب، وقد يكون ضحكهم متعلقا بك أو بغيرك من تعساء الحظ في الحياة (١٣).

لكن من أين يأتي الحقد؟ كيف يتكون بداخلنا الحقد على أناس نعرف جيدا أنهم يجهلون أنفسهم، ولا يعرفون خصالهم بشكل موضوعى؟

يقول أفلاطون إن هناك بهجة سرية توجد في قلوبنا، عندما نرى الآخرين يسقطون، وخاصة هؤلاء الذين نعتقد أو كنا نعتقد أنهم أفضل منا مكانة أو احتراما. إن سقوطهم هذا يرفعنا فوقهم في المنزلة أو المكانة الاجتماعية، أو حتى في الاحترام الاجتماعى؛ فهم سقطوا ونحن لم نسقط، وهم أخفقوا ونحن لم نخفق، لذلك فإن الحسد أو الحقد، أو بالأحرى الشماتة، هي المصدر الحقيقي للذة، لكن هذه الشماتة تهبط بالروح إلى أسفل سافلين، وتسبب آلاما عقلية مبرحة، والطريقة الوحيدة للخروج من هذه المشقة الروحية كما يشير سقراط، ألا نشعر بالبهجة لمصائب الآخرين؛ بل أن نشعر بالشفقة عليهم، وأن نشعر بالتعاطف مع الجاهل لا أن نسخر منه.

لكن التخلص من الحسد أو الشماتة ليس بالأمر الهين، فهذه المشاعر لا تشبه الغضب أو الخوف التي يمكن أن يعترف المرء بها دون أن يجبره أحد على هذا الاعتراف. فالحقد وما يرتبط به من شماتة يعملان بطريقة سلبية، فنحن نأمل ونبتهل أن تحدث حادثة ما تحطم منافسينا وتدمر مستقبلهم، لكننا لا نقوم بذلك بأنفسنا. إن الحسود الحقود الشامت يكره خصومه، ويتمنى زوال نعمتهم، لكنه يبتسم في وجوههم، في الوقت نفسه، خاصة إذا كانوا من جيرانه أو من هؤلاء الذين يتظاهر بصداقتهم، فكم هو رائع أن يصبح هؤلاء الذين نحقد عليهم - أو نحسدهم - موضوعات للضحك وللنكات، وسيكون ضحكنا أعلى ونكاتنا أعتى إذا تكشف لنا أن ما كان يتظاهر به الآخرون من قوة وذكاء وحكمة وثراء إنما هي حصون على الرمال وقلاع تذروها الرياح، إننا نتمنى في أعماقنا ألا يأتي العام القادم إلا وأصبحوا من الحمقى والأغبياء والضائعين، ونحن نضحك - حقا - منهم عندما يلحق بهم كل أذى، لكن ضحكنا هذا ليس ضحكا خالصا صافيا؛ حيث تقلل من

انطلاقاته بعض مشاعر الذنب؛ وكذلك علامات انكشافنا أمام أنفسنا، حينما ندرك أننا لسنا أقل سوءا، ولا أدنى شرا، من هؤلاء الذين نحقد عليهم، أو نشمت فيهم، أو نسخر منهم (١٤).

إن موضوع فيليبوس في رأي الفيلسوف الألماني الشهير هانز جورج جادامير Hans George Gadamer في رؤيته الفينومينولوجية لهذه المحاورة هو مفهوم الخير، وخاصة الخير في الحياة الإنسانية. وهناك تفسيران متعارضان للخير في الحياة الإنسانية - كما يقول جادامير - يرى أحدهما أن الخير بالنسبة إلى الإنسان، إنما يتمثل في اللذة والاستمتاع والإشباع، أما التفسير الآخر - والذي يتبناه سقراط - فيرى أن الكائن الإنساني له خاصية مميزة، أو طاقة كامنة مميزة تتمثل في التفكير والفهم والذاكرة، ومن ثم يتوافر له نتيجة لذلك إمكان السيطرة على العالم، فمن خلال قدرة الإنسان الخاصة على التأمل والتفكير، أو التأمل- المفكر، يمكن الإنسان أن يحقق وجوده الحقيقي، وهذا هو أكثر جوانب الإنسان خيرية وتمييزا، بل هو الخير الحقيقي حقا (١٥).

اللذة والألم هما الشكلان الأساسيان لحالة العقل في ضوء ما يراه أفلاطون؛ وذلك لأنهما الطريقتان الأساسيتان اللتان يفهم الكائن من خلالهما -وعبر العالم- ذاته. وهكذا فإن الانفعالات لدى أفلاطون ذات طبيعة قصدية، فاللذة هي دائما لذة تتعلق بشيء، أو تدور حوله، وذلك لأن «الوجود هناك» being there يتجلى لنفسه أو يتكشف في حالته العقلية الخاصة والمميزة فقط من خلال استمتاعه بشيء ما أو شعوره بالألم فيما يتعلق بشيء ما أيضا.

يشير جادامير في كتابه الذي أوقفه بشكل شبه كامل على الحديث عن محاورة «فيليبوس». إلى تفرقة سقراط بين لذات جسمية ولذات عقلية، لذات حقيقية ولذات زائفة، ويتحدث عن كيفية اختلاط الحقيقة بالزيف، واللذة بالألم، والأمل بخيبة الرجاء؛ فالشيء الذي يمكن أن يكون ممتعا - والذي ننشغل به حقا، والذي ننشغل بالتفكير فيه وبالمتعة المتوقعة منه، ونستمتع بالتفكير فيه - يمكن أن يكون شيئا مسببا للضيق والألم أيضا؛ ذلك لأنه غير موجود الآن، بل إن وجوده في المستقبل غير مؤكد كذلك، إننا نحتاج إليه الآن، ولذلك فنحن محرومون منه، نستمتع بالوعد الخاص الذي يحمله في ثناياه والذي يشي بإمكانية تحققه، ونتألم من الضيق، لأنه غير متحقق، ومن الخوف لأنه من الممكن ألا يتحقق، هنا تكون مشاعرنا مختلطة بل زائفة أيضا.

أما اللذة الحقيقية فهي لذة نقية صافية خالصة غير ممزوجة بالضيق أو الألم، وقد كان هدف سقراط الأساسي ـ وكذلك أفلاطون ـ هو الوصول إلى مثل هذه اللذات الحقيقية غير المختلطة، والهادفة؛ ألا وهي لذات المعرفة والحق والخير.

تظهر أقوى اللذات وكذلك أشد الآلام عندما يكون هناك اضطراب في الروح، وعندما يكون هناك اضطراب كذلك في الجسد. إنها حالة من الاختلاط أو الامتزاج بين اللذة والألم، مثل حالة الحُكاك Iching التي سبق أن أشرنا إليها، حيث تؤدي هذه الحالة إلى الشعور بالألم؛ لكن خمش الجلد قد يقلل من هذا الشعور، ويسبب الراحة، لكنه يترك الجلد مقشورا، والأنسجة ممزقة.

ليست اللذات القوية لذات صافية أو نقية؛ بل هي لذات مختلطة تمتزج فيها المتعة بالألم، والمتعة هنا لا تكون متعة خالصة، بل متعة ممزوجة بألم ما، إنه ألم يتعلق دائما بالنقص، النقص المرتبط بالتوقع والمعرفة الظنية doxa وطلب المزيد، واليقين بأن هذه المتعة ليست نقية، ولا خالصة، ولا حقيقية، ولا دائمة.

هكذا تكون المشاعر السارة نفسها ليست مشاعر نقية، بل مشاعر ممزوجة بالألم، بل إنها تقف على قاعدة قوية منه. ولتوضيح ذلك يتحدث أفلاطون عن الاستمتاع الخاص بالكوميديا، حيث يكشف الاستمتاع بها عن نوع من الخبث وسوء الطوية، فالسعادة أو الخير الذي يحدث للآخرين يسبب الألم لنا، في حين يؤدي سوء المصير الذي يلحق بهم إلى حدوث المتعة لدينا، إننا نضحك من النقص أو العجز الذي يتجلى لدى الأفراد هناك في الواقع، أو هنا في الأعمال الكوميدية، ومن ذلك الجهل أو تلك الضلالات التي تقود الناس إلى حظهم العاثر.

إن الأمر شبيه هنا بما يحدث عندما نتعاطف مع الممثلين الكوميديين، فنعتبرهم أصدقاءنا أو أقاربنا مع أننا نضحك منهم، وعلى عكس ما يحدث بالنسبة إلى الأشرار التراجيديين، حيث نتباعد عنهم ولا نتعاطف معهم. إننا نضحك من أبطال الكوميديا لما يلحق بهم نتيجة حماقاتهم، لكننا نتعاطف معهم أيضا، نحن نشعر أننا أفضل منهم لأننا لا نقع في المآزق نفسها التي يقعون فيها، وقد نشعر بالشماتة والسخرية لما لحق بهم، لكننا أيضا، قد نتألم لذلك، ولذلك نتعاطف معهم، ونشعر بقربنا منهم.



إن هذا الاستمتاع بنقائص الآخرين ونقصهم هو أمر خاطئ كما يقول أفلاطون، فسلوكنا هنا يكون دالا على الخبث، وسوء الطوية، ونحن لا نريد أن نرى أنفسنا في هذه المرآة المعتمة، الشريرة، السلبية، لذلك تكون متعتنا هنا ليست متعة صافية، بل متعة، أو لذة، ممزوجة بالألم.

في تعليق جادامير على هذا المثال قال عنه إنه مثال لا يتسم بالكفاءة من ناحية الاستدلال الخاص به (١٦). فالقول إن شخصا ما يشعر بلذة خبيثة أو ممزوجة بالحقد والشماتة يكشف عن سوء طويته (قارن ذلك بما قاله أرسطو في الخطابة) لا يعني هذا القول - أو يثبت - أن الاستمتاع بهذه اللذة الخبيثة هو نفسه استمتاع ممزوج بالألم، أو أن هذا الانفعال انفعال قوي لمجرد أنه مختلط بالألم. إن التأمل في الأمر يدلنا على أن أفلاطون قد رأى فقط ظاهرة مهمة في هذا الموقف، فالمرء قد لا يحسد فقط أعداءه أو يشمت فيهم، بل إن أصدقاءه كذلك قد يكونون موضوعا لحسده وسوء طويته، وذلك لأن المرء يحسد أو يحقد فقط على الأشخاص الذين تكون بينه وبينهم أشياء مشتركة. إن حسن طالع الأعداء يسبب ألما، وسوء طالعهم، أو هزائمهم، تسبب لذة، ولن تسبب هزيمة الأعداء أو سوء طالعهم شعور المرء بلذة ممزوجة بالألم، فلماذا يتألم المرء بسبب ما يحدث لأعدائه؟ إن الأمر يكون أكثر وضوحا في حالة الأصدقاء والجيران، ويحدث أكثر عندما يكون هناك تنافس بيننا وبينهم، ويحدث ذلك أكثر وأكثر عندما يحظى الصديق بمكسب كنا نتمناه، وتكون استجابتنا لسعادته هي الحقد والمشاعر الخبيثة، لكن لا تكون هناك شماتة، أو ضحك مسرف، أو مبالغ فيه، إن ذلك يحدث فقط عندما نحظى نحن بالمكاسب، ويحظى أصدقاؤنا بالخسران.

يقول جادامير إن الألم الذي نشعر به هنا ليس بسبب شعورنا بالذنب لما لحق بأصدقائنا من سوء المصير؛ ولكن لأننا فقدنا شيئا كنا نتمناه وحصل عليه هذا الصديق أو ذاك (١٧). على كل حال، هذا هو تفسير جادامير الخاص لهذه المحاورة، ولرؤية أفلاطون الخاصة حول الانفعالات المختلطة، والضحك بوصفه مزيجا، من اللذة والألم، من البهجة لما لحق بالآخرين، ومن الألم نتيجة الشعور بالذنب، بسبب ما يكشف عنه هذا الضحك من سوء طويتنا. وقد أشار جادامير إلى أهمية وجود التنافس بيننا وبين هؤلاء الآخرين حتى نشعر بالبهجة والشماتة؛ إذا حظينا نحن بالمكاسب، ونالهم هم سوء الطالع،



ونشعر نحن بالحقد وسوء الطوية إذا حظوا هم بما كنا نتمناه ونرجوه. ويوحي تفسير جادامير هنا بأنه أكثر ميلا إلى القول بوجود انفعالات خالصة أو نقية، لا إلى القول بوجود انفعالات مختلطة، كما فعل أفلاطون.

ويتفق تفسير جادامير هنا، الذي أكد من خلاله فكرة التنافس، مع ميله إلى تفسير الفن والحياة بشكل عام على أنهما نوع من اللعب له قواعده، وفيه تنافس، ومنتصرون ومنهزمون، المنتصرون يضحكون نتيجة لشعورهم بالانتصار، والمنهزمون يتألمون نتيجة ما لحق بهم من هزيمة [١٨].

أفلاطون وجذور النظريات الحديثة حول الضحك

لاحظ بعض العلماء أن نظرية أفلاطون حول الضحك هي النموذج النظري الأول، أو الأساس لنظريات التناقض الوجداني Ambivalence Theory، أي تلك النظريات التي تقول إن الفكاهة تنشأ عن إدراكنا لنوعين من المشاعر المتضاربة أو المتصارعة أو المتناقضة. نظريته كذلك، في رأي باحثين آخرين، هي النموذج الأول أو الأصلي لنظريات العدوان والتفوق أو السيطرة، وذلك من خلال حديث أفلاطون عن الحسد والشماتة، وملاحظاته القائلة إن الضحك أو السخرية يمكن أن يقعا لفئتين من البشر: القوي والضعيف، فبينما لا يستطيع الضعيف أن ينتقم أو يثأر لنفسه من الضحكات، فإنه يكون موضوعا للسخرية، أما القوي الذي يستطيع أن يثأر لنفسه فلا يكون مثيرا للسخرية، بل يكون مملوءا بالكراهية، ومن ثم جديرا بالاحتقار أو التهكم [١٩]. وعلى ذلك، فإن الضحك غالبا هو ضحك القوي كما قال هوبز، وغيره، بعد ذلك.

أرسطو والتحول من «دراما الحياة» إلى «دراما الفن»

أكد أرسطو (٣٢٢-٣٨٤) أهمية الاعتدال أو «الوسط العدل» بوصفه أفضل مرشد يعيننا على تنظيم حياتنا وفقا للفضيلة، والسلوك يكون فاضلا بحق إذا كان يسير في طريق وسط بين طرفي الإفراط أو التفريط، كما هي الحال عندما نكون «شجعانا» بدلا من أن نكون «متهورين» من ناحية، أو «جبناء» من ناحية أخرى [٢٠].

كذلك أشار أرسطو إلى أننا حين نحقق قدراتنا،عن طريق تكاملها والتحكم فيها بطريقة متوازنة، فلن يكون في ذلك أفضل تحقيق لذاتنا فحسب، بل سيكون فيه سعادتنا أيضا، ذلك أن «السعادة، كما يقول أرسطو،

آخر الأمر، هي في أساسها مصاحبة للأداء الصحيح للوظيفة، فهي ناتج ثانوي... فالسعادة تتوج الأداء الصحيح للوظيفة مثلما أن «نضرة الشباب» تتوج من هم في زهرة العمر» (٢١).

في كتابه «الأخلاق إلى نيقوماخوس» Nicomachean ethics يقول أرسطو إن الاسترخاء جانب أساسي من الحياة. ويشتمل الاسترخاء، من بين ما يشتمل عليه من سلوكيات، على التسلية أو الترفيه. هنا يمكننا أن نكشف، أيضا، عن ذوق طيب في علاقتنا الاجتماعية، وعن لياقة فيما نقوله وفي طريقة أو كيفية قولنا له أيضا. والأمر صحيح كذلك، فيما يتعلق بما نستمع إليه، فالأمور تختلف، في ضوء الصحبة التي نتحدث معها أو نستمع إليها. يقول أرسطو كذلك إنه من المحتمل أن يحدث تجاوز أو ابتعاد عن هذا الاعتدال، في مثل هذه المواقف، ويوصف الأفراد الذين يتجاوزون الحد من الهزل بأنهم مهرجون، ويُنظر إليهم على أنهم غير ناضجين؛ إنهم يحاولون أن يكونوا مسلين أو مضحكين بأي ثمن، كما ينحصر هدفهم في انتزاع ضحكة من الآخرين أكثر مما يتمثل في الحديث بذوق أو لياقة، لذلك فإنهم لا يلقون بالا لتلك التجاوزات المتضمنة في النكات التي يلقونها (٢٢).

أما هؤلاء الذين لا يستطيعون قول أي شيء باعث على التسلية أو الضحك، كما أنهم يستهجنون ما يقوم به الآخرون، فيوصفون بأنهم أجلاف غير مثقفين، وقساة القلب كالحون. وأما من تظل فكاهاتهم وتسليتهم ضمن حدود الذوق الطيب، فيطلق عليهم مصطلح الظرفاء Witty، وهو مصطلح يتضمن الإشارة إلى التنوع السريع في الاهتمامات والدعابات، مع البراعة واللباقة واللياقة في قول كل ما يسر، دون أن يضر (٢٣).

ويضيف أرسطو أيضا إنه حتى المهرجون قد يتصرفون كأشخاص متحضرين، ومن ثم يكونون جديرين بأن يطلق عليهم مصطلح الظرفاء ما داموا يتسمون باللباقة أو اللياقة التي هي خاصية تنتمي كذلك إلى الخصائص المميزة للوسطية أو حد الاعتدال. إن هذا الإنسان اللبق الذي يقول أو يستمع إلى كل ما هو لائق، جدير بأن يوصف بأنه إنسان نزيه وحر، وهو ليس ميالا إلى أن يبالغ في إظهار الحقيقة، أو الكشف عن النقائص بشكل مبالغ فيه. إن المبالغة أو التطرف من الأمور البغيضة أو الذميمة، من دون شك (٢٤).

ومتى يضحك أرسطو؟

يعترف أرسطو ـ إذن ـ بأهمية الضحك، لكن على أن يكون ذلك ضمن حدود اللياقة والاعتدال، فإذا كانت هناك مبالغة في ذلك، صار الأمر مستهجنا شائنا. إن نظريته حول الفكاهة تتفق بشكل عام مع فكرة أفلاطون حول أهمية الاعتدال من ناحية، وحول أن الضحك، من ناحية أخرى، يشتمل في جوهره على سخرية، وهزء، وسوء طوية. فنحن عندما نسخر من شخص، أو نضحك مما يحدث له، ننظر إلى هذا الشخص على أنه «أقل منا» أو «أشد نقصا»، وأننا أفضل منه، لذلك أكد أرسطو أن «المضحك ليس إلا قسما من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح ما لا ألم فيه ولا إيذاء» (٢٥).

وصلت وجهة نظر أرسطو حول الضحك إلينا من خلال إشارات عابرة، ومن ذلك مثلا ما جاء في كتابه «فن الخطابة» حول الدعابة حين قال: «أما الدعابات فإنها كانت مفيدة أحيانا في المساجلات، فالنصيحة التي أسداها جورجياس نصيحة صادقة، وهي أن نغير جد الخصوم بالهزل، وهزلهم بالجد. وقد ذكّرنا في كتاب «الشعر» بتعدد أنواع الدعابات، وبأن بعضها يليق بالإنسان الكريم، وبعضها الآخر لا يليق به، فينبغي عليك إذن أن تختار النوع الذي يليق بك. أما التهكم فأليق بالكريم من التهريج والمجون، لأن الأول (التهكم) يقصد به المرء إلى إمتاع نفسه، أما الثاني (التهريج والمجون) فيهدف إلى إمتاع الآخرين (٢٦).

جاءت في الفقرة السابقة إشارة خاصة من أرسطو إلى أنه قد ذكر في كتاب الشعر أنواع الدعابات الكثيرة، اللائق منها وغير اللائق، وتتعلق هذه الإشارة ـ في واقع الأمر ـ بالقسم المفقود من كتاب الشعر، فمعالجة أرسطو لموضوع الضحك يقال إنها فقدت، ويقال كذلك إن رسالة كوزيلينيان Tractatus Quisilianus هي بمنزلة الجزء الثاني من كتاب الشعر، وإن هذه الرسالة فيها آراء أرسطو المهمة حول الفكاهة والضحك (٢٧).

عموما ظهرت الإشارات العابرة إلى الفكاهة والضحك لدى أرسطو في «كتاب الشعر»، وفي كتابه عن «الخطابة» Rhetorica، وفي «الأخلاق إلى نيقوماخوس». ومع أنه يمكن إرجاع كثير من أفكار أرسطو حول الضحك بشكل أساسي إلى أفكار أفلاطون، إلا أن التطابق بينهما غير وارد، لقد اتفق معه حول دور الحقد وسوئه بوصفهما مسألة جوهرية في الضحك، لكنه وسع

حدود الموضوع من خلال تمييزه بين الكوميديا والتهكم، وكذلك من خلال حديثه عن الجوانب الجمالية للضحك، حين قال إن العنصر الضار والشائن، الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الضحك هو أمر غير مرغوب فيه من وجهة نظر جمالية (٢٨).

وفي «الأخلاق النيقوماخية» (أو «الأخلاق إلى نيقوماخوس») أشار أرسطو إلى أن المرء يمكنه أن يقضي على جدية خصومه بالإضحاك، وأن يقضي على هزلهم من خلال الجدية (٢٩).

لم يكن أرسطو «متطرفا» في قمع الضحك أو كبته، كما كانت حال أفلاطون، لكنه لم يكن «متطرفا» كذلك في السماح به، فالوسط الذهبي، أو حد الاعتدال كما أشرنا، إنما يتمثل في تجنب التطرف في اتجاه الملل الخالي من البهجة والفكاهة، أو في اتجاه التهريج الخالي من الجدية، والمثال المناسب على ذلك إنما يتجلى في الدعابة أو الظرف البارع القائم على أساس اللياقة واللباقة.

والكوميديا في رأي أرسطو هي محاكاة للرجال الأسوأ من المتوسط، والقناع الذي يثير الضحك هو شيء قبيح، وقد تم تشويهه بحيث لا يحدث الألم. وقد لاحظ لانزا Lanza أن تعريف أرسطو هنا تعريف للفكاهة، وليس تعريفا للكوميديا، وأن حديثه عن القبيح متأثر بتعريف أفلاطون للسلوك السيئ، مع تأكيد معين لدى أرسطو على الجانب الحميد غير الضار من الضحك (٣٠).

على أن أفكار أرسطو حول الكوميديا والفكاهة والضحك إنما تتجلى على نحو أوضح في ذلك الجزء المفقود من كتاب الضحك، والذي يستحق حقا أن نتحدث عنه ببعض التفصيل.

رسالة كوزيلينيان Tractatus Coislinianus

هي نص يوناني قصير، وُجِدَ في مخطوط يحتوي معظمه على مقدمات لمسرحيات أريستوفان الكوميدية. ويعود اسم هذا المخطوط إلى حقيقة أنه ينتمي إلى مجموعة كوزيلينيان في المكتبة القومية الفرنسية في باريس. وترجع أهمية هذا المخطوط الصغير الحجم إلى الاعتقاد بأنه بمنزلة الملخص لأفكار أرسطو حول الكوميديا، وذلك لأن الجزء الثاني من كتاب الشعر كما ذكرنا قد فقد. وقد نشب خلاف حول العلاقة بين هذا المخطوط وكتاب الشعر، وانقسم الباحثون حول هذا الأمر إلى ثلاث فرق:

فأولا: هناك من يقول إنه لم يكن هناك كتاب ثان أو جزء ثان من كتاب الشعر لأرسطو، أو إننا لا نعرف أي شيء حتى الآن عن هذا الكتاب الثاني(٣١). ويتضمن هذا القول إنكارا لما أشرنا إليه من إشارة لدى أرسطو نفسه في كتاب «فن الخطابة» تؤكد وجود هذا الكتاب الثاني.

وثانيا: هناك من يعتقد أن هذا المخطوط هو حقا ملخص لكتاب أرسطو المفقود، ومن ثم يمكن استخدام هذا المخطوط لترميم أو إعادة تشكيل وجهة نظر أرسطو الخاصة والكاملة حول الكوميديا. ونحن نجد أنفسنا أقرب إلى قبول هذا الرأي.

ثم ثالثا: هناك من يقف موقفا وسطا بين هذين الموقفين، ويأخذ ببعض الآراء فقط من هذا المخطوط من أجل إعادة تشكيل أفكار أرسطو حول الكوميديا [٣٢].

على كل حال، ما زالت هذه القضية غير محسومة حتى الآن، لكنها ما زالت أيضا تثير الجدال والاهتمام إلى درجة أن الروائي وعالم السيميوطيقا الإيطالي الشهير أمبرتو إيكو قد كتب أشهر رواياته، وعنوانها «اسم الوردة»، والتي تحولت بعد ذلك إلى فيلم سينمائي، قام ببطولته الممثل البريطاني الشهير شين كونري، حول هذا الموضوع (انظر الفصل الثامن من الكتاب الحالي)، كما اصطنع بعض الباحثين شكل الرواية البوليسية لعرض أفكار أرسطو حول الفكاهة والضحك، وبشكل خاص ما جاء منها حول هذا الجزء الثاني المفقود، ومن هؤلاء نذكر ـ تحديدا ـ الباحث الأمريكي آرثر برجر [٣٣].

على كل حال، فإن الأمر الجدير ذكره، كما يشير سلفاتور أتاردو S. Attardo، أن عددا من التصنيفات الخاصة بآليات (ميكانيزمات) الفكاهة المرتبطة بهذا المخطوط أو الشبيهة بما جاء فيه، قد ظهر وانتشر خلال الفترة الواقعة بين موت أرسطو (٣٣٢ ق.م) وظهور كتاب شيشرون عن الخطابة De Ortare، وقد كانت هذه التصنيفات إما تنتمي بشكل مباشر إلى أفكار أرسطو، وإما أنها كانت بمنزلة التفصيلات المشائية لأفكاره.

طبع هذا المخطوط كوبر Cooper عام ١٩٢٢، وجانكو عام ١٩٨٤، ولانزا عام ١٩٨٧. ومن ثم فهو متاح الآن بين أيدي الباحثين، ويعتبر القسم الأكثر إثارة منه ذلك الجزء المخصص لأنماط الكوميديا، وقد اعتمدنا نحن على طبعة جانكو، ومن خلالها نعرض الآن هذا القسم ببعض الاختصار.

طبيعة الكوميديا

يقال إن أرسطو قد خصص الجزء الثاني من «كتاب الشعر» للحديث عن أنواع الهجاء والكوميديا، وقد جاء الحديث عن الكوميديا والضحك في سياق الحديث عن أنواع الشعر، فالشعر إما أن يكون غير تمثيلي non-representational، وإما أن يكون شعرا تمثيليا representational. وينقسم الشعر غير التمثيلي إلى: (أ) الشعر التعليمي. (ب) الشعر النظري. أما أنواع الشعر التمثيلي فهي: (أ) الشعر السردي أو الحكائي narrative. (ب) الشعر الدرامي (أي الذي يؤدى على المسرح مثلا). وينقسم الشعر الدرامي بدوره إلى: (أ) الكوميديا (ب) التراجيديا. ويمكن إضافة أنواع أخرى إلى الشعر الدرامي، مثل: (ج) عمليات التمثيل الصامت أو «الميم» mimes. (د) المسرحيات الساخرة Satyr Playes.

ثم يتحدث المخطوط بعد ذلك عن طبيعة الكوميديا، فيقول إن الكوميديا هي «تمثيل معرفي Representation لفعل مثير للضحك»، هذا الفعل ناقص من حيث شأنه أو قدره، وكامل بوساطة الكلام المزخرف الذي يقدم من خلاله، وكذلك بوساطة أجزائه أو فصوله التي تقدم على نحو مستقل (منفصل) ضمن العناصر المتنوعة داخل المسرحية. ويتم تمثيل الكوميديا من خلال الأداء الدرامي للأشخاص الذين يمثلونها فعلا، وليس من خلال الوسائل السردية المصاحبة لها. وتنجز الكوميديا أهدافها من خلال المتعة والضحك، وتتمثل هذه الأهداف في التطهير للانفعالات. ويعد الضحك بمنزلة الأم الرءوم الحاضنة للكوميديا (٣٤).

طبيعة الفكاهة والضحك

إضافة إلى ما ذكره أرسطو من طبيعة الكوميديا، فإن أرسطو يربط بين طبيعة الكوميديا هذه، وطبيعة الفكاهة والضحك، فيقول إن هناك بنية خاصة للضحك في الكوميديا، وإن هذه البنية تكون بمنزلة المحصلة لكل من:

أ ـ أسلوب الكوميديا الخاص، أو طريقة التعبير اللفظية الخاصة بها أو بيانها الخاص.

ب ـ الأحداث أو الوقائع العرضية أو الطارئة الموجودة فيها.



وهكذا، فإن أرسطو يميز هنا بين ضحك الكلمات وضحك الأحداث، أو ـ كما أشار جانكو ـ بين الضحك المرتبط بالفكاهة اللفظية (ضحك الكلمات) والضحك المرتبط بفكاهة المحال إليه (أو الفكاهة المرجعية Referental (أو ضحك الأفعال). وهنا نميز بين:

١ـ الضحك من الأسلوب (أو البيان)

وينتج هذا النوع من الضحك من خلال طرائق سبع هي:

١:١ ـ من المجانسة أو الجناس التام homonymus: كما يحدث عندما نستخدم كلمتين متماثلتين في الرسم (الإملاء) واللفظ، لكنهما مختلفتان في المعنى (كما في كلمة Paying في الإنجليزية، مثلا، التي تعني الدفع أو تحمل النفقات، ومن ثم الخسارة، وتعني أيضا الربح أو المكسب، كما نجد ذلك في اللغة العربية في كلمات مثل:

٢:١ ـ من الترادف Synonymus: كأن يقول امرؤ مثلا: «أنا هنا، أنا وصلت»، فالمعنى نفسه متكرر، وقد ورد ذلك في مسرحية الضفادع لأريستوفان.

٣:١ ـ من الإطناب أو الإسهاب Verbosity: ويحدث ذلك عندما يستخدم فرد ما الاسم نفسه مرتين بالمعنى نفسه.

٤:١ ـ من خلال الجناس الناقص Paronymus: وذلك بالاعتماد على الألفاظ المشتركة الجذور. ومن الممكن أن يتم ذلك من خلال الإضافة (إضافة كلمة إلى كلمة)، أو الحذف (حذف مقطع من كلمة)، أو تصغير الكلمات (شويعر مثلا)، أو تكبيرها (كما فعل أريستوفان حين ربط بين اسمي سقراط ويوربيديس في كلمة واحدة)، أو من خلال التحوير والتغيير في شكل الكلمات وطريقة نطقها، ومن ثم في معناها.

٥:١ ـ بواسطة المحاكاة التهكمية Parody: كما يحدث عندما ينطق اسم شخص بدلا من اسم شخص آخر.

٦:١ ـ عن طريق الاستعارة: ويعني ذلك نقل أو تحويل الأسماء أو الدلالات بين الأشياء المتشابهة، إما من خلال الصوت، وإما من خلال المظهر،وإما من خلال أي خاصية مدركة أخرى. ويترتب على عملية النقل أو التحويل هذه إثارة الضحك.

٧:١ ـ من خلال شكل البيان أو طريقة الإلقاء نفسها، في حالات الأمر أو الرجاء أو غيرها، حيث تؤدي طريقة الإلقاء المبالغ فيها أو الغريبة إلى الضحك.

٢ـ الضحك من الأحداث العرضية أو الطارئة



ويستثار الضحك هنا بطريقتين هما:

١:٢ ـ من خلال الخداع أو التمويه: كأن يعتقد أحد الأشخاص مثلا أن قصة ما خاصة بميلاد شخص معين أو هروبه أو موته... إلخ، قصة حقيقية، وتبنى الأحداث على أساس هذا التمويه أو الخداع.

٢:٢ - من خلال المشابهة Strepsiades: أو جعل شيء ما يشبه شيئا آخر. وينقسم هذا الأمر إلى:

١:٢:٢ ـ أن يشبه شخص (أو شيء) شخصا آخر أفضل منه؛ كأن نجعل شخصا من العامة يتصرف مثل هرقل البطل المعروف من خلال ارتدائه فقط لقناع هذا البطل، وكما حدث في مسرحية الضفادع مثلا.

٢:٢:٢ ـ أن نجعل شخصا من ذوي المكانة المرموقة يشبه شخصا أسوأ منه بمراحل، كما حدث في الضفادع أيضا، حين كان «ديونيسوس» (الإله) يسلك مثل العبد إكزانثياس Xanthias.

٣:٢:٢ ـ الأحداث المستحيلة أو صعبة التصديق.

٤:٢:٢ ـ الأحداث الممكنة، أو المحتملة، لكنها غير متسلسلة أو متتابعة منطقيا أو دراميا، بحيث يثير هذا التفكك أو عدم الترابط نوعا من الضحك لدى الجمهور.

٥:٢:٢ ـ الأشياء أو الأحداث المناقضة أو المعاكسة للتوقعات.

٦:٢:٢ ـ من خلال جعل الشخصيات أكثر ميلا إلى الشر، أو أكثر ولعا بإلحاق الأذى بالآخرين، على نحو يستثير الاستهجان، وربما عدم التصديق، ومن ثم الضحك.

٧:٢:٢ ـ من خلال الرقص السوقي المبتذل.

٨:٢:٢ ـ من خلال القرارات السيئة؛ كأن نجعل الشخص الذي يملك في يده سلطة اتخاذ قرارات مهمة لا يفعل ذلك، ويختار القيام بالأمور الأقل أهمية، والتي تتناقض مع ما هو متوقع منه.

٩:٢:٢ ـ عندما تكون الحجج المنطقية التي يبرر المرء بها أفعاله غير مقنعة وغير متتابعة منطقيا.

مكونات الكوميديا وأنواعها

يرى أرسطو أن هناك مكونات أو أجزاء كيفية معينة ضرورية في الكوميديا. والعناصر الكيفية الأساسية الخاصة بكل أنواع الكوميديا هي: طريقة الإلقاء Diction والحبكة Plot، والشخصية Character، والاستدلال العقلي Reasoning، ومن الممكن أن يضاف إلى ذلك الأغنية والمشهد.



١ ـ الحبكة: وهي حبكة يتم بناؤها بحيث تدور حول أفعال مثيرة للضحك.
٢ ـ شخصيات الكوميديا: وهم المهرجون والمتهكمون والمتفاخرون أو المتباهون.
٣ ـ الاستدلال العقلي: ويشتمل على جزأين هما: الإفادة العامة، ثم الإثبات أو البرهان.
٤ ـ أسلوب الإلقاء أو طريقة التعبير: فالشاعر الكوميدي ينبغي أن يحدد لشخصياته لهجتها الأصلية الخاصة بها ولهجة أسلافها، كما أنه يحدد لنفسه لهجة خاصة محلية أيضا.
٥ ـ الأغنية: وهي خاصة بفن الموسيقى، وينبغي أن تنطلق من حدود هذا الفن.
٦ ـ المشهد: وهو أمر شديد الأهمية في الدراما بشكل عام.

كما يرى أن الكوميديا مكونات أو أجزاء كمية، ويقصد بها الفصول أو الأجزاء المنفصلة التي تنقسم إليها الكوميديا وهي:

١ ـ المقدمة أو البرولوج Prologue.
٢ ـ الكورال Choral.
٣ ـ الحلقة المشهدية Episode.
٤ ـ الخاتمة Exit.

والمقدمة (البرولوج) هي الجزء الكامل من الكوميديا الذي يمهد الطريق لدخول الكورس، والكورال هو الأغنية التي يغنيها الكورس. أما الحلقة المشهدية فهي الجزء الكامل من الكوميديا الذي يقع بين أغنيتين كاملتين يغنيهما الكورس، وتكون الخاتمة هي الجزء الكامل من الكوميديا الذي ينطق به الكورس عند نهاية المسرحية (٣٥).

وأخيرا، فإن أرسطو قد رأى وجود ثلاثة أنواع من الكوميديا هي:

١ ـ الكوميديا القديمة: وهي التي تبالغ أو تسرف في عرض الأشياء المضحكة (وذلك كما يفعل المهرج، ذلك الذي تكون رغباته متمثلة في أنه يريد أن يمتع كل فرد (بما في ذلك السوقة والرعاع).

٢ ـ الكوميديا الجديدة: وهي التي تميل إلى التخلي عن تلك النزعة التهريجية الموجودة في الكوميديا القديمة، وتتجه أكثر نحو كل ما هو رفيع أو عظيم أو مهم، على أن يتخلل ذلك بعض النكات والضحكات.

٣ ـ الكوميديا الوسيطة: وهي التي تتوسط بين النوعين السابقين، وتحدث مزيجا بينهما. وهي أفضل أنواع الكوميديا في رأي أرسطو، وقد ضرب مثالا عليها بتلك المسرحيات الكوميدية التي كتبها أريستوفان (٣٦).

ويتفق تفضيل أرسطو لهذا النوع الأخير من الكوميديا كما هو واضح مع فكرته الأساسية حول ما ينبغي أن يكون عليه سلوك الإنسان عموما من ضرورة الالتزام بالوسطية أو حد الاعتدال بين الإفراط والتفريط؛ فالاستهزاء كما جاء في «كتاب الشعر» (المعروف وليس المفقود) هو «زلل ما وبشاعة غير ذات ضغينة ولا فاسدة، مثل ذلك وجه المستهزئ هو من ساعته بشع قبيح، وهو منكر بلا ضغينة وتشويه، ولكنه لا يسبب ألما» (٣٧).

لقد أثار الشيء المسمى «الضحك» أرسطو إلى حد كبير، وذلك لما ينطوي عليه هذا الشيء من تناقض أو مفارقة، ففي الوقت الذي جعل الضحك منا - كالنطق - بشرا، وحولنا من حيوانات تهيم في البرية إلى كائنات بشرية، فإنه يمكنه أن يعيدنا أيضا إلى منطقة الغرائز المظلمة البدائية الزاخرة بالشرور. لكن طريق السعادة يرتبط أيضا بالضحك والتسلية، وهذا الطريق ينبغي أن يكون ناعما وممهدا وخاليا من المنغصات، لذلك قصر أرسطو الممارسات المثيرة للضحك من الأخطاء غير المؤلمة أو المدمرة للفرد أو الآخرين، وحرَّم الضحك من المعوقين جسديا أو عقليا بشكل عام، واعتقد أنه يمكن تحرير المرء من هذه العادة الذميمة (الخاصة بالسخرية من عيون الآخرين الجسدية أو العقلية) من خلال مساعدتهم على أن يجدوا تنفيسا أو تحريرا آمنا لهذه الرغبات البغيضة الموجودة لديهم، ووجد أرسطو هذا الحل السحري في الدراما، ووجه النظر إلى أقنعة التراجيديا التي تبدو قبيحة ومشوهة، لكنها لا تسبب أدنى ألم في النهاية.

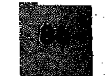
وبينما كان الضحك لدى أفلاطون استجابة انفعالية ترتبط بالحقد، وسوء الطوية، والضغينة والغيرة، فإن أرسطو قد حرره من أن يكون مرتبطا بالشر في الحياة الواقعية، لقد تقدم بالضحك خطوة أبعد إلى الأمام. فلم يعد الضحك لديه مرتبطا بانفعالات الجسد السلبية المختلطة التي تمزج بين اللذة والألم، وتبعث على الحقد وسوء الطوية، كما كانت الحال لدى أفلاطون، بل أصبح انفعالا ايجابيا يسعى إليه الإنسان خلال بحثه الدائم عن السعادة، وارتبط الضحك لديه - بالأخلاق - أو اللياقة والترويح والاسترخاء. وبينما كان ضحك أفلاطون مرتبطا بالواقع الحياتي الفعلي، فإن ضحك أرسطو انتقل خطوة أكثر تقدما إلى أعلى، كما قلنا، فأصبح مرتبطا بعالم الدراما أو عالم المسرح.

لقد تحول أرسطو بعيدا عن مقولة سقراط ـ ومن ثم أفلاطون ـ التي وردت في «فيليبوس» حول «دراما الحياة»، أي كوميديا الحياة الفعلية، إلى «حياة الدراما»، أي الكوميديا كما تحدث على خشبة المسرح، فقد كان أرسطو يأمل في أن يحول متعتنا بعيدا عن أن تكون متصلة فقط بالحسد لجيراننا الأغنياء، أو ذوي الجمال المتميز، أو الأكثر ذكاء، أو الذين يتوهمون أنهم كذلك، أو الحقد عليهم، والضحك منهم، وما يرتبط بذلك من ألم في النهاية، إلى نوع من البهجة المتعلقة بالتمثيل الدرامي الصادق لحماقاتهم، ومن ثم تكون المتعة التي نجنيها متناسبة مباشرة مع دقة عمليات المحاكاة لأفعالهم. إننا عندما نفعل ذلك نطهر أنفسنا من الحاجة إلى أن نسخر أو نستهزئ بالناس الذين نعيش معهم في الواقع، مع ما يصاحب ذلك من أذى، أو ضرر، لهم ولنا (٣٨).

وإضافة إلى ما قاله أرسطو حول الفكاهة والكوميديا والضحك، فإنه كان هو الذي أرهص ـ كما يشير باحثون عديدون ـ بنظرية «التناقض في المعنى» (كما ستتجلى بعد ذلك لدى كانط وشوبنهور)؛ تلك النظرية التي تقول إن الضحك هو الاستجابة الخاصة لإدراكنا لعدم الاتساق (أو التناقض) في الأقوال والأفعال، وإنه ليس مجرد استجابة لإدراكنا لجوانب النقص أو القصور لدى الإنسان. إن أحد المتحدثين ـ كما أشار أرسطو في «فن الخطابة» ـ يمكنه أن يجعل الآخرين يضحكون من خلال تكوينه لتوقع معين لديهم، ثم قيامه بعد ذلك بمفاجأتهم أو إرباكهم بشيء لم يكونوا يتوقعونه (٣٩).

وتظل الفروق بين أفلاطون وأرسطو تلفت انتباه الباحثين هنا، فأرسطو تعرّف على المبدأ الجمالي في الضحك، وكان اتجاهه نحوه أكثر إيجابية. صحيح أنه استنكر المبالغة أو الإسراف فيه، لكنه لم يبالغ في إدانته على نحو «أكثر تطرفا» كما فعل أفلاطون. لقد نظر أرسطو إليه على أنه نوع من التنشيط للروح أو التلطيف لحالتها المزاجية مما يساعدها على مواصلة الجد والنشاط والعمل.

كذلك اهتم أرسطو بالفوائد العملية للفكاهة ـ كما في الخطابة مثلا ـ فالدعابة (وكذلك التنكيت) يمكن أن تخدم حجج الخطيب ولا تفسدها، لكن خطيب ينبغي أن يكون حذرا فلا يستخدم الدعابات اللفظية أو غير المناسبة، بكم مناسب للمتحدث، لكن التهريج أمر ينبغي اجتنابه تماما (٤٠).



فمن خلال مقطع صغير في كتاب «فن الخطابة» وضع أرسطو الخطوط الأولى لأول تحليل معروف في التاريخ لآلية الفكاهة، ومن ثم أرهص بنظرية «التناقض في المعنى»، بعد ذلك كما قلنا (كان أفلاطون قد أرهص بها أيضا، ولكن بشكل مختلف أيضا كما ذكرنا سابقا). كما قام أرسطو بالتعليق على أنواع عدة من الدعابات والتوريات، وكذلك الظهور غير المتوقع للكلمات، وخلص إلى أن المتحدث في هذه الأمثلة يقول شيئا غير متوقع، ثم تتبين حقيقة هذا الأمر بعد ذلك. بل يجد الباحثون المعاصرون في أحد مقاطع «فن الخطابة» بذور نظرية «حل التناقض» أيضا، أي أنه في كل هذه النكات أو الدعابات، سواء استخدمت كلمة ما بمعنى آخر أو بطريقة مجازية، تكون النكتة جديدة إذا تناسبت مع الحقائق [٤١]. يقول أرسطو في «فن الخطابة»:

> «ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن المجاز، وعن نوع من التمويه يدركه السمع فيما بعد، ويزداد إدراكا كلما ازداد علما، وكلما كان الموضوع مغايرا لما كان يتوقعه، وكأن النفس تقول «هذا حق، وأنا التي أخطأت». واللطيف الرشيق من الأمثال هو ما يوحي بمعنى أكثر مما يتضمنه اللفظ... وكما قال ثيودورس: «التعبيرات الجديدة تبعث على الرضا». وتبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجا عن المألوف، غير متفق مع الآراء الجارية.. على غرار ما يفعله واضعو المحاكيات الهزلية في مساخرهم. والتورية تؤدي إلى نفس الأثر، أعني إلى إثارة الدهشة. وهذه الحيلة نجدها في الشعر حينما لا يجيء حسبما يتوقعه السامع، ومثاله:
>
> **ساروا والأقدام يكسوها ارتعاد**

فإن السامع كان يتوقع من الشاعر أن يقول «حذاء»، لكن لا بد من أن يتضح المعنى لدى سماع الجملة [٤٢].

وأخيرا نقول إنه بينما كان أفلاطون مهتما بتحليل الانفعالات، وخاصة الانفعالات المختلطة منها، ووجد في الضحك نموذجا مهما ممثلا لهذه الانفعالات، فإن أرسطو قد أسهم إسهاما كبيرا في تقسيم الأعمال الفنية، والمسرحية خاصة، إلى أعمال تراجيدية، وأعمال كوميدية، حيث ارتبطت التراجيديا بالجدية، والكوميديا بالهزل (أو اللا جدية). وقد قيل إن ذلك كان من الأمور السيئة التي قام بها أرسطو في تاريخ الفكر البشري.

فالحياة زاخرة بمواقف الجد العامرة بالضحك، ومواقف الضحك الباعثة على البكاء، ولا توجد تراجيديا صافية، أو كوميديا نقية، والمهم هو المقدار النسبي لميل إحدى كفتي الميزان في كل حالة من هذه الحالات.

٣ـ الانتقال إلى العصور الحديثة

كان تأثير المفكرين الإغريق في المفكرين الرومان واللاتينيين هائلا، وتجلى ذلك في أمورة عدة من بينها نظريات الفكاهة والضحك، وظهر هذا التأثير واضحا بشكل خاص في كتابات شيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق.م) وكوينتليان (٣٥-١٠٠م) وقد كانت تلك الكتابات مكرسة أساسا لموضوع الخطابة وكيفية تحسين الأداء فيها.

أما العصور الوسطى فكانت مظلمة في أوروبا في أشياء كثيرة، من بينها نظريات الفكاهة والضحك أيضا، في حين أن العالم الإسلامي كان يموج بأفكار ونظريات واستبصارات متنوعة في ذلك الوقت، حيث أصبح المسلمون أكثر ألفة بأفكار أرسطو من خلال ترجمة كتاب فن الشعر، وظهرت اسهامات مهمة حول الفكاهة والضحك على يد مفكرين أمثال الجاحظ وأبي حيان التوحيدي وغيرهما قدمناها في الفصل السابع من هذا الكتاب.

ولأننا لانقدم، هنا، تأريخا شاملا لكل الإسهامات الفلسفية المتعلقة بالفكاهة والضحك، بل نقدم عرضا ورصدا لأهم إسهامات الفلاسفة في هذا الشأن، فإننا نتقدم الآن مباشرة نحو العصور الحديثة، وخاصة منذ القرن السابع عشر الميلادي، الذي بدأت خلاله أبرز الجهود المناسبة بعد أفلاطون وأرسطو في الظهور.

ونعرض في الصفحات التالية ـ ببعض الاختصار ـ أهم تلك النظريات الحديثة التي ظهرت في مجال الفلسفة أولا، ثم نعرض في الفصل التالي أهم النظريات التي ظهرت في مجال علم النفس.

٤ـ هوبز وتلك البهجة المفاجئة

تحدث الفيلسوف الإنجليزي الشهير توماس هوبز (١٥٨٨-١٦٧٩) في كتابه المسمى «التنين» أو «لواثان» Leviathan، وصدرت طبعته الأولى عام ١٦٥١ في إنجلترا، عن أنواع المسرات، أو اللذات، فقال إن بعضها ينشأ عن ذلك



الإحساس المرتبط بموضوع أو شيء معين، يكون متاحا بالنسبة إلينا، ويشبع حاجات جسدية خاصة، وكذلك الحال بالنسبة إلى كل ما يسر الحواس الخمس ويبهجها. ويطلق هوبز على هذه المسرات اسم لذات الحس.Pleasures of Sense، أما الأنواع الأخرى من اللذة فتتعلق بالتوقع؛ ويتعلق التوقع بالتكهن أو التنبؤ بغاية معينة، أو نهاية معينة مترتبة على بعض الأشياء، أو الأفعال التي قد تكون حسية أيضا. وقد أطلق هوبز عليها اسم لذات العقل Pleasures of mind، ويرتبط بها ذلك الشعور المسمى المرح Joy، فهو نتيجة مترتبة عليها (٤٣).

وهناك انفعالات أخرى يتعلق بعضها بالحواس والإحساسات غير السارة، وتسمى الألم، في حين يتعلق بعضها الآخر بالعقل وتوقع العواقب غير السارة، وتسمى الحزن، ومن بين الانفعالات التي اهتم بها «هوبز» بشكل خاص خلال الفصل السادس من كتابه هذا، نجد انفعال الفخر أو التباهي، أو تلك الحالات المصحوبة بالتفاخر والتشامخ والعظمة. وفي ثنايا تحليله لهذا الانفعال يتحدث «هوبز» عن الضحك.

هنا يقول «هوبز»: إن تلك البهجة التي يشعر المرء بها، والناشئة عن تخيله أو تصوره وجود قدرة أو قوة خاصة لديه، هي نفسها بهجة العقل المسماة الشعور بالتفاخر أو الشعور بالمجد Glorying. وإذا قام هذا الشعور على أسس من أفعال المرء الماضية، كان الأمر من قبيل الثقة بالنفس، أما إذا قام على أساس مداهنة الآخرين أو نفاقهم، أو كان مجرد إحساس متخيل أو مفترض على غير ذي أساس واقعي من جانب الفرد، كان بمنزلة العظمة الزائفة، ومن ثم البهجة الزائفة، وهي ليست مفاجئة في أغلب الأحوال. وتحدث مثل هذه البهجة المصحوبة بالعظمة الزائفة - والتي يصاحبها الشعور بوجود قدرات متوهمة نعرف أنها غير حقيقية - تحدث أكثر لدى الشباب، وتغذيها بعض الكتابات التاريخية أو الروايات الخاصة حول الأشخاص المتأنقين والشجعان وأصحاب الغزوات العاطفية، ويتم تصحيح هذه النزعة الزائفة عبر العمر، وعبر العمل، وعبر الاندراج في المهن المتنوعة، أما البهجة المفاجئة أو التفاخر المفاجئ المصحوب بالبهجة Sudden Glory فهي المثال على ذلك الانفعال المتأجج أو ذلك الشغف Passion الذي يحدث تلك الالتواءات في قسمات الوجه المسماة الضحك، ويحدث هذا الانفعال عن طريق فعل ما يكون في ذاته سارا، أو من خلال إدراك وجود شيء ما، أو شخص ما، يتسم بالنقص؛ ويشعر الضاحكون بإعجاب مفاجئ

بأنفسهم من خلال قيامهم بالمقارنة بين ما هم عليه من تفوق، وما هو عليه ذلك الشيء، أو الشخص، من نقص [٤٤]. ومن الأشياء المصاحبة للضحك - في رأي هوبز - شعور الضاحكين بوجود قدرات خاصة لديهم تجعلهم يعجبون بأنفسهم خاصة عندما يلاحظون مظاهر النقص أو عدم الاكتمال الذي تكون عليها حالة هذه القدرات (القليلة العدد في الواقع) لدى الآخرين [٤٥].

وهكذا يكون الضحك في تصور «هوبز» نوعا من الإعجاب بالذات والفخر والتباهي والبهجة المفاجئة، الناتجة من إحساس مبهج بالتفوق لدى الضاحكين، وخاصة عندما يقارنون أنفسهم بالآخرين.

وقد رأى هوبز - مع ذلك - في عملية الضحك من نقائص الآخرين نوعا من الخسة وفساد الأخلاق (كما فعل أفلاطون وأرسطو أيضا)، وذلك لأن من المهام الأساسية لذوي العقول الكبيرة، في رأيه، أن يساعدوا الآخرين، وأن يحرروهم من كل ما يدعو إلى احتقارهم أو السخرية منهم بين الناس. إن ما ينبغي أن يقوم به ذوو العقول الكبيرة فقط هو أن يقارنوا أنفسهم بمن هم أكثر منهم قدرة، وكفاءة، وليس العكس.

في مقابل «البهجة المفاجئة»، يكون «الغم المفاجئ» - في رأي هوبز - بمنزلة الانفعال الذي ينجم عنه البكاء، ويسبب مثل هذا الانفعال بعض الحوادث المفاجئة، كالفقدان المفاجئ لبعض الآمال الكبيرة، أو الفقدان المفاجئ لأحد مصادر الطاقة أو القوة أو وسائلها أو أشخاصها التي يعتمدون عليها في حياتهم، وهو يرى أن هذه الوسائل غالبا ما تكون خارجية، وأن البكاء يحدث أكثر لدى النساء والأطفال. هكذا يبكي بعض الناس في رأيه لفقدان الأصدقاء، ويبكي آخرون لما يلاقونه من جحود هؤلاء الأصدقاء، ويبكي فريق ثالث لأسباب أخرى متنوعة تتعلق بأحلام أحبطت أو أمنيات تعثرت. في كل الحالات، يكون الضحك والبكاء، كلاهما، كما قال هوبز، حركتين مفاجئتين، وتعمل الألفة والاعتياد على تقليل مقدار الشعور بالمفاجئة أو المباغتة الموجودة في هذين الانفعالين، فلا يضحك أحد مثلا من النكات القديمة، ولا يبكي أحد على فاجعة غلب عليها القدم وتتابعت عليها السنون [٤٦].

هوبز إذن هو المناصر الأقوى والرئيس لنظرية التفوق والسيطرة في تفسير الضحك؛ فالضحك مفاجئ، ويصحبه شعور بالتفوق أو العظمة، خاصة عندما نقارن ما نحن عليه من مزايا بما يكون عليه الآخرون من نقص،

أو عندما نقارن أنفسنا، من حيث ما أصبحنا عليه من قوة، في مقابل ما كنا عليه في الماضي من نقص أو ضعف. وتوجد جذور نظرية التفوق أو السيطرة هذه لدى كل من أفلاطون وأرسطو كما سبقت الإشارة، لكن مزية هوبز أنه وضعها في شكل أشد قوة، فنحن كما لو كنا - في تصوره - في حالة بحث دائم عن العلامات التي تدل على أننا أفضل من الآخرين، أو تدل على أن الآخرين هم أسوأ منا، أو تدل على أننا قد أصبحنا أفضل حالا مما كنا عليه في الماضى، ومن ثم يكون الضحك ليس أكثر من التعبير عن هذه البهجة المفاجئة الممزوجة بالفخر أو التباهى. وبالطبع تعد الإشارة إلى العنصر العدواني في الضحك ليست إشارة جديدة، فقد وردت لدى أفلاطون في حديثه عن الحسد والشماتة وسوء الطوية في محاورة فيليبوس، ووردت أيضا في مواضع عدة لدى أرسطو.

٥- كانط وذلك «التوقع» الذي يؤدي إلى «لا شيء»

طرح الفيلسوف الألماني الشهير إيمانويل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤) نظرية حول النكتة يمكن اعتبارها نظرية عامة حول الفكاهة. وقد ظهر هذا الطرح في كتابه الشهير حول علم الجمال المسمى «نقد الحكم» Citique of Judgment [٤٧]. ويعد ما طرحه «كانط» هنا من قبيل نظريات «التناقض في المعنى»، مع أنه أكد الأهمية الكبيرة للجانب الجسمي أو المادي أكثر من تأكيده الجانب العقلي في هذه العملية.

يرى كانط أن المتعة التي يحصل عليها المرء من النكتة لا تكون بعمق المتعة التي يحصل عليها نتيجة تلك البهجة الناتجة من الجمال أو الخير الأخلاقى. ومع أن التسلية هنا ناتجة من اللعب العقلي بالأفكار، فإنها تمثل كذلك نوعا من الإشباع الحسي الذي يقوم على أساس مشاعر الصحة أو الشعور بحسن الحال.

وقد أشار كانط إلى أنه عندما يستمع المرء إلى نكتة، فإنه يُنمي بداخله حالة خاصة من التوقع تتعلق بالانتظار إلى النقطة التي سيتغير الأمرعندها... متى يتحول؟ متى ينتج منه جديد؟ ثم، وعند حد ذروة النكتة Punch Line، يتبدد ذلك التوقع فجأة، ويفضي الأمر كله إلى لا شيء. إن هذا النشاط العقلي المفاجئ لا يستمتع به العقل «الخالص» للفرد، حيث يتم إحباط الرغبة في الفهم لديه. إن العقل هنا لا يصل إلى غايته، بل يتم السير

به في طريق مغاير، يدرك عنده حدوث التناقض بين ما كان يتوقعه، وما استطاع أن يمسك به، أو يصل إليه عقليا، والذي يكون في العادة: لا شيء. (أحيانا ما تسمى هذه النظرية بنظرية الرجاء الخائب، لكنه رجاء خائب لا ينتهي بالحزن أو البكاء ككل الرجاءات الخائبة، بل بالبهجة والضحك).

ويكون النشاط الجسمي الخاص للأعضاء الداخلية للمرء هنا مصاحبا للحركة العقلية التي تسير في اتجاه خط الضحك، وينتج من هذه الحركة الجسمية ذلك الشعور الخاص بالصحة أو حسن الحال.

وهكذا، فإنه وفقا لكانط يكون ذلك التناقض في المعنى الذي يشعر به المرء أو يدركه في الفكاهة هو ما يعطي جسده صدمة شبه كلية. بمعنى آخر، فإن تحول التوقع الشديد إلى لا شيء، يصاحبه كذلك استرخاء في ذلك التوتر الجسمي الذي يتحول بدوره إلى راحة مفاجئة تسبب الضحك (٤٨).

إن هذا التحول المثير للضحك في رأينا تحول ينبغي أن يكون في اتجاه النفي لا في اتجاه الإثبات، أي في اتجاه نفي المتوقع لا إثباته، وإثبات شيء آخر غير متوقع، وهنا يكون الأمر شبيها باللعب، حيث يتغير اتجاه العقل ليفاجأ بشيء لم يكن مهيأ له، وهنا يتحول الجسد الذي كان مشدودا أو متصلبا بفعل التوقع والانتباه الشديدين إلى حالة مغايرة هي حالة الاسترخاء، أو حالة التوازن الأولي، مع ما يصاحبها من اهتزازات أو حركات سريعة مصاحبة للضحك تناقض في طبيعتها ذلك الثبات الذي كان عليه هذا الجسد في أثناء حالة التوقع تلك.

لقد أطلق «بيرجر» على نظرية كانط الخاصة بالضحك اسم «نظرية اللاشيء» The Nothing Theory، حيث يحل «اللا شيء» في هذه النظرية محل ذلك «الشيء» الذي كان متوقعا، ومن إدراكنا للتناقض المفاجئ بينهما يحدث الضحك (٤٩).

ويكون هذا الإدراك جديدا وغير متوقع. ولكن لماذا يؤدي إخفاق التوقعات أو خيبة التحقق للرجاء إلى الضحك، وليس إلى الحزن أو الضيق أو الألم كما يحدث أحيانا؟ إن ذلك مرجعه لدى كانط أمران: أولهما يتعلق بتحول الجسم: من حالة التوتر المصاحبة للتوقع الشديد، إلى حالة الراحة واستعادة التوازن الأول، وقد أشرنا إلى ذلك سابقا. أما الأمر الثاني فيتعلق بتلك الدهشة أو تلك العبثية Absurdity التي يقوم على أساسها الموقف المضحك، فكما قال كانط «إن شيئا عبثيا (شيئا لا يبعث الفهم القوي له على البهجة) ينبغي أن

يكون حاضرا فيما يقدم، أو ما هو متوقع منه أن يستثير ضحكة تهز القلب، فالضحك هو انفعال ينشأ عن ذلك التوقع الشديد المصحوب بالتوتر الذي يفضي فجأة إلى لا شيء» (٥٠).

إننا نتعامل هنا مع لعب بالأفكار الجمالية، خارج مجال العقل، وبعيدا عن المعرفة الخالصة أو المؤكدة، ولعل هذا يفسر لماذا لا تستطيع المفارقات الخاصة بالأمور المضحكة تقويض يقين العقل المحض أو الخالص. فوفقا لـ «كانط» فإن الفهم العقلي يكون هنا في حيرة مؤقتة من أمره، لكنه لا ينهزم بفعل الأمر المضحك، لأنه يدرك فجأة أنه قد أفضى به إلى «لا شيء» وقام بإنهاء هذه الحيرة، وذلك التوتر المصاحب للتوقع الشديد المميز له الذي كان موجودا لديه (٥١).

ولم يهتم كانط بالنتائج الأخلاقية والاجتماعية للضحك، ذلك لأنه أدركه على أنه خبرة تتعلق بالوصول إلى الجسد من خلال الروح، وهي خبرة توظف الجسد لمصلحة الروح. وقد وضع كانط الضحك قريبا من العالم الجمالي (الاستطيقى)، أما من وجهة نظر أخلاقية. فلم يقم كانط بإدانة الضحك، كما أنه لم يقم أيضا بامتداحه (٥٢).

والخلاصة، أن كانط يُعد الأب الحقيقي لنظريات «التناقض في المعنى»، ومع أن إسهامه في نظريات الضحك كان مثل إسهام أرسطو، من خلال مجرد تعليقات وشذرات عابرة وردت في ثنايا كتاباتهما بشكل عام، لكن كانط قد منحنا أيضا -كما يقول مونرو- صيغة مضيئة حول الضحك، مع قول بعضهم إنها غير كافية. إن جوهر فكرته ينطبق على كثير من أنماط الفكاهة، خاصة تلك التي يكون العقل خلالها مستعدا بشكل شبه كامل للقيام بشيء معين أو للتقدم في اتجاه معين، لكنه فجأة يتحول مساره، ويحيد عن طريقه، ويصل إلى شيء مختلف تماما عما كان يتوقعه، وربما إلى «لا شيء»».

٦- شوبنهور وتضاد المتصور والمدرك

أوقف شوبنهور الفصل الثامن من كتابه الشهير «العالم كإرادة وتمثل» The World as will and representation على الحديث عن موضوع الضحك، وفيه قال إن الضحك ينشأ نتيجة للافتقار إلى التجانس، أو حدوث التناقض بين الموجة العقلية المجردة وبين تمثل (أو تمثيل معرفى) معين يقوم على أساس



الإدراك، أي أن الضحك، ببساطة، هو محصلة لذلك الصراع أو التفاوت المعرفي الذي لا يمكن اجتنابه بين المتصور العقلي Concieved العام، والمدرك الحسي Perceived الخاص.

إن سبب الضحك في كل حالة - كما قال شوبنهور - هو ببساطة ذلك الإدراك المفاجئ للتناقض بين تصور معين، وبين الموضوعات الواقعية المحددة التي تم الاعتقاد من قبل بوجود علاقة معينة بينها وبين هذا التصور، لكنها الآن علاقة أخرى جديدة غير متوقعة، والضحك نفسه هو مجرد التعبير عن هذا التناقض (٥٣).

وقد وصف شوبنهور أولا أفكار كانط الخاصة بالفكاهة فقال عنها إنها غير كافية لتفسير معظم أنواع الفكاهة، ثم طرح نظريته الخاصة، بعد ذلك، التي يعتبرها كثير من الباحثين، مع ذلك، بمثابة الاتكاء التفصيلي أو التفصيل الخاص في نظرية كانط. ولهذا يعد شوبنهور بمثابة الفيلسوف الذي جعل من نظرية «التناقض في المعنى» الخاصة بالفكاهة نظرية واضحة. إن منبع الضحك - في رأي شوبنهور- إنما يعود دائما إلى تلك المفارقة، أو ذلك التعارض والتضاد والتناقض غير المتوقع، أي إلى ذلك الاندراج لموضوع أو لشيء تحت مفهوم أو تصور معين في فترة ما، لكن هذا الشيء يصبح، بعد ذلك، في سياقات أخرى، متعارضا أو متناقضا في معناه مع ذلك التصور، أو غير متجانس معه. وهكذا تدل ظاهرة الضحك - في رأي شوبنهور - على حدوث إدراك مفاجئ معين لوجود تناقض في المعنى بين ذلك التصور وبين الموضوع الواقعي الذي اعتقد في الماضي أنه ينتمي إليه. وكلما كان هذا التناقض غير متوقع بدرجة كبيرة، كان الضحك أشد وأعنف. ويشبه شوبنهور هذا الأمر بقوله «إن الضحك» شبيه بقياس منطقي تكون القضية الكبرى فيه مؤكدة، ويتم الوصول إلى القضية الصغرى فيه، أي غير المتوقعة، وإلى حد ما، من خلال الحيلة، أو المغالطة، وتكون محصلة هذا التركيب الجديد بين القضيتين: الكبرى والصغرى هي الضحك» (٥٤).

باختصار، تنقسم المواقف المثيرة للضحك في رأي شوبنهور إلى نوعين: الظرف أو الدعابة Wit، ثم الحماقة Folly. ويُعَد الظرف بمثابة الحالة التي يكون المرء قد عرف خلالها في السابق موضوعين حقيقيين مختلفين تماما (فكرتين من أفكار الإدراك الحسي)، لكنه يقوم بالربط بينهما، فيجعل لهما هوية مشتركة على نحو قصدي من خلال المفهوم الجديد الذي يشملهما.

أما الحماقة فهي، من ناحية أخرى، حالة يبدأ المرء خلالها بمفهوم معين يندرج تحته موضوعان، ثم يدرك، بشكل مفاجئ، الفرق بينهما. هكذا يكون كل فعل مثير للضحك لدى شوبنهور - إما ومضة ظرف بارع، وإما نشاطا متسما بالحمق. ويقوم الفرق هنا على أساس ما إذا كانت العملية تتقدم هنا، من خلال ذلك التفاوت من الأشياء إلى التصور، أو من التصور إلى الأشياء.

من الأمثلة الدالة على الظرف أو الدعابة، والتي يذكرها شوبنهور، قصة ذلك الملك الذي كان يضحك من فلاح متباهٍ (من جاسكونيا، جنوب غربي فرنسا) يلبس ملابس الصيف الخفيفة خلال طقس شتائي زمهريري (شديد البرودة)، فقال له الفلاح: «إذا ارتديت جلالكتم ما أرتديه ستشعر بدفء كبير». وعندما سأله الملك: «وما الذي ترتديه؟»، قال الفلاح: «خزانة ملابسي الكاملة» (٥٥). في ضوء التناقض الموجود في هذا الموقف يكون علينا - كما يقول شوبنهور - أن نفكر في كل من خزانة ملابس الملك الكبيرة العامرة بالملابس الفاخرة، وفي البزة (السترة) الوحيدة لهذا الفلاح الفقير، لكنه شديد الاعتزاز بها.

ويكون اللعب المرهف بالفروق والتشابهات بين الأشياء والأفكار والكلمات هو ما يولد تلك المفارقات غير المتوقعة التي تجعلنا نضحك.

أما النوع الثاني من الأشياء المثيرة للضحك فيتحرك في اتجاه معاكس،أي من المفهوم أو التصور المجرد إلى الشيء الواقعي الخاص بالإدراك وهو الشيء الذي يتم التفكير فيه من خلال ذلك المفهوم. لكن حضور هذا الشيء يجلب معه نوعا من التناقض في المعنى (مع المفهوم)، وهو تناقض لم يكن ملحوظا في الماضي، ونتيجة لذلك تنشأ اللا معقولية، ومن ثم خلال ممارسة الأفعال الحمقاء. ومثلما تتطلب المسرحية فعلا مسرحيا، فإن هذا النوع من الفعل المثير للضحك أمر جوهري في الكوميديا. والمثال الموضح لذلك، والذي يذكره شوبنهور هنا، هو ما حدث عندما قال رجل ما إنه مغرم بالمشي بمفرده، فقال له رجل نمسوي «إنك تحب المشي بمفردك، وكذلك الحال بالنسبة إلي، ومن ثم يمكننا أن نمشي معا». لقد بدا من المفهوم أو التصور الخاص المتعلق بتلك المتعة التي يشعر بها هذان الرجلان على نحو مشترك بينهما، شريطة أن يقوم كل منهما بنشاطه على نحو منفرد، فهذه المتعة ستتبدد بلا شك لو قاما بعملية التريض أو المشي معا (خلال الوقت نفسه). لقد بدأ الأمر بمفهوم

المتعة التي يشترك هذان الرجلان في الشعور بها، ثم أدرج تحته الحالة نفسها التي تستبعد هذا التشابه أو هذه الصحبة بينهما، فالأول منهما مغرم بالمشي بمفرده، والثاني يتجاهل غرام صاحبه هذا (٥٦).

إن أفكار شوبنهور هنا تقوم على أساس الأولوية أو الأسبقية المنطقية: في الحالة الأولى نبدأ من تأكيد المدرك الحسي، ونتحرك في اتجاه المفهوم أو التصور العقلي المشترك، وفي الثانية نبدأ من التصور أو المفهوم العقلي المشترك، ونتحرك في اتجاه المدرك الحسي (٥٧).

وقد انحاز شوبنهور إلى الجانب الخاص بالمدركات الحسية والحواس، فقال إنه في كل صراع يظهر على نحو مفاجئ بين ما هو مدرك وما هو مفكر فيه (متصور)، فإن ما هو مدرك هو الصواب، وذلك لأنه لا يخضع للخطأ، ولا يتطلب إثباتا من خارجه، لكنه يجيب عن نفسه بنفسه، وصراعه مع التفكير ينشأ عن حقيقة أن التفكير، بكل تصوراته المجردة، لا يمكنه أن يهبط من عليائه، ويحيط بكل الظلال المرهفة الدقيقة المتعلقة بالفروق الخاصة بالأشياء العينية. وهكذا يمنحنا انتصار معرفة الإدراك الحسي على معرفة التفكير العقلي متعة خاصة، لأن الإدراك هو النوع الأصلي للمعرفة، تلك المعرفة غير المنفصلة عن الطبيعة الحيوانية لنا، ففي تلك الطبيعة تبرز كل الأشياء القادرة على أن تمنحنا إشباعا مباشرا للإرادة. إن الإدراك هنا هو وسيط الحاضر الماثل والخاص بالاستمتاع والبهجة، إنه يتم الوصول إليه على نحو مباشر ومن دون جهد أو إجهاد. أما عندما نفكر في القوة الثانية الخاصة بالمعرفة (أي التفكير المجرد)، والتي تتطلب ممارستها غالبا كثيرا من الجهد والإجهاد، يكون من المثير للمرء أن يدرك عدم كفاءة هذا العقل الجاد الذي يتحكم فينا بشكل لا يكل ولا يمل (٥٨). ولعل هذا ما يفسر لماذا لم يستطع شوبنهور أن يتقبل التوريات اللفظية بصدر رحب، ويضعها ضمن فئة الظرف أو الدعابة، وذلك لأنه نظر إلى اللعب بالكلمات على أنه ليس شيئا مسليا، فهو لا ينبع من الطبيعة الجوهرية للأشياء، ولكن من العرض أو الحوادث العابرة.

الجدية والهزل

يشير مفهوم «الجدية» Seriousness، كما يقول شوبنهور، إلى ذلك الاتفاق التام أو الاتساق بين التصور أو الفكرة، من ناحية، وبين ما يتم إدراكه في الواقع من ناحية أخرى، ويعرف الشخص الجاد أنه يدرك الأشياء كما هي

عليه في الواقع فعلا، وهذا هو تماما السبب الذي يجعل الانتقال من الجدية العميقة إلى الضحك الطليق أمرا سهلا، بل يمكن إحداثه من خلال بعض الأشياء أو الأقوال التافهة (٥٩). إن أكثر الناس جدية، كما يقول شوبنهور، هم أيضا أكثرهم قابلية للضحك من قلوبهم عندما تظهر عمليات تناقض بين ما يتصورونه وما يدركونه بفعل بعض التفاهات غير المتوقعة (٦٠). وهو رأي قد لا يقبله، على كل حال، كثيرون ممن يعتقدون أن الأكثر قابلية للضحك هم الأقل جدية والأكثر عبثا وميلا نحو البحث عن الجوانب الهزلية في الحياة، أي هؤلاء الذين يأخذون الحياة على نحو هازل، وليس على نحو جدي.

على أي حال، ربما كانت هناك تفرقة ما، أو إشارة تلميحية ما، متضمنة فيما أشار إليه شوبنهور آنفا عن ذلك الارتباط بين الجدية والضحك. وربما كان التعبير «من قلوبهم» هو المفتاح الذي يحل هذا التناقض، فالأكثر جدية لا يضحكون كثيرا، لكنهم عندما يضحكون بفعل تناقض مفاجئ ظهر لهم فإنهم يضحكون «من قلوبهم»، أما الأقل جدية، والذين قال عنهم إنهم أقل جدارة من الناحية العقلية والأخلاقية، فإنهم يضحكون بسهولة، وكثيرا، ومن كل شيء، لكن ضحكهم لا يكون من القلب، ولا يتسم بالإدراك العميق للتناقض.

يشتمل الضحك لدى شوبنهور كذلك على نوع من العدوان، وخاصة إذا تعلق بالشعور بالانتصار على الخصوم، لذلك كثيرا ما تكون الأشياء المثيرة للضحك، أو المرتبطة بالاستهزاء مشتملة - في رأيه - على هجوم وإهانة. لكن ذلك كله يندرج في رأي شوبنهور ضمن إطار التناقض أو إبراز تناقض الخصوم، أي التناقض بين ما يدعونه وما هم عليه حقا. وقد يتعلق هذا التناقض أيضا بنا، بما كنا نعتقده أو أعطيناه الثقة، خاصة ما يتعلق بالآخرين - أو بالقدر، أو المصير - ثم ما تكشف لنا بعد ذلك وأدركناه من تفاوت مثير للضحك بين ما اعتقدناه وما وجدناه (٦١).

أنواع أخرى من الضحك

إضافة إلى النمطين السابقين الكبيرين من الأمور المضحكة: الدعابة والحماقة، تحدث شوبنهور عن فئات فرعية أخرى من الأمور المثيرة للضحك، نذكرها باختصار فيما يلي:



١ ـ المحاكاة التهكمية Parody: وتشتمل على إبدال خاص للأحداث والكلمات الخاصة بالقصائد أو المسرحيات الجادة، وإحلال كلمات وأشخاص ودوافع وأفعال أقل أهمية محلها.

إن هذا التناقض بين العمل الفني الأصلي (العام المتصور المعروف) وبين العمل الجديد (المدرك) الذي يرتبط به على نحو يبدو مفاجئا، هو ما قد يستثير لدينا السخرية والضحك. وهكذا يتم وضع الأشياء أو الوقائع المألوفة والعادية، أو حتى المبتذلة، مكان ـ أو بدلا من ـ التصورات الكلاسيكية والنبيلة والراقية، فيحدث تناقض بين المفهوم (العمل الأصلى، رواية أو مسرحية كلاسيكية) والمدرك (العمل الجديد الذي يحاكي تلك الأعمال الكلاسيكية).

٢ ـ النكتة Joke: وهي محاولة لإثارة الضحك على نحو قصدى، وهي بمثابة الجهد الخاص لإحداث نوع ما من التفاوت بين تصورات الآخرين وبين الواقع، وذلك من خلال إبدال هذه التصورات، في حين تظل عملية تكوين (الواقع الجاد) مستمرة بشكل يتناسب مع هذا الإبدال، وكما لو أن شيئا لا يحدث.

٣ ـ التهكم irony: وهو بمنزلة الإخفاء للنكتة أو المزاح خلف الجدية، ويحدث ذلك مثلا عندما نوافق، وفي موقف يبدو عليه الجدية، على آراء شخص آخر، مخالفة لآرائنا، ونتظاهر بأننا نشاركه، وتكون محصلة ذلك أن يصاب هذا الشخص بالارتباك أو التشوش عندما يتضح له، بعد ذلك، الاختلاف بين آرائنا وآرائه. وقد كان هذا اتجاه سقراط نحو «هيبياس»، و«بروتاجوراس»، و«جورجياس»، وغيرهم من السوفسطائيين، ونحو محاوريه بشكل عام. وفي ضوء ذلك فإن نقيض التهكم قد يكون هو تلك الجدية التي يتم إخفاؤها خلف نكتة ما، وهنا يكمن أيضا جوهر الفكاهة.

٤ ـ الفكاهة: وقد تسمى بالمزج (أو الطباق) المضاعف للتهكم The double counterpoint of irony. التهكم في رأي شوبنهور موضوعي لأنه يتوجه دوما نحو آخر، في حين أن الفكاهة ذاتية لأنها توجه أساسا من أجل الفرد نفسه (صاحبها نفسه)، وهكذا فإننا نجد الأعمال التهكمية الرائعة ـ كما قال ـ لدى القدماء، في حين نجد أعمال الفكاهة لدى المحدثين.

تعتمد الفكاهة ـ في رأي شوبنهور ـ على مزاج لحظة Mood ذاتي خاص، لكنه متسم بالجدية والجلال. وتتصارع الفكاهة على نحو لا إرادي مع العالم الخارجي المشترك الشديد الاختلاف معها، إنها لا يمكنها أن تسلم نفسها لهذا

العالم، ولا يمكنها أن تتجنبه، أو تتحاشاه أيضا، ومن ثم يكون عليها (أي على صاحبها) أن تفكر بطريقتها الخاصة وتحاول أن تقيم تسوية أو حلا وسطا معه، إنها تحاول أن تقيم صلة مع العالم الخارجي من خلال إيجاد مفاهيم مشتركة بينها وبين هذا العالم»، وهنا تتخذ الفكاهة ما يشبه التناقض المزدوج، فتارة يكون التناقض، في ناحية، وتارة يكون في ناحية أخرى، في حين يكون الشيء الواقعي في المنطقة الواقعة بينهما، وهكذا يتكشف الانطباع الخاص بالفعل المضحك المقصود، وكذلك النكتة، خلف هذه الجدية العميقة، وهكذا يشعان البهجة المصاحبة لهما. هكذا يبدأ التهكم خلال مناخ جاد، وينتهي بابتسامة، والعكس صحيح بالنسبة إلى الفكاهة (٦٢).

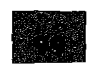
الضحك كقاعدة، في رأي شوبنهور، حالة سارة، فإدراك التناقض بين ما تم تصوره من قبل وما يتم إدراكه الآن - في الواقع - يمنحنا المتعة أو اللذة، ومن ثم نسلم أنفسنا ونحن في حالة من البهجة لتلك التشنجات المتقلصة التي تستثار لدينا بتأثير من هذا الفهم المفاجئ. ونتيجة لافتقاده لملكة العقل، ولملكة المفاهيم المشتركة لا يستطيع الحيوان أن يضحك، مثلما لا يستطيع أن يتكلم، ولذلك فإن الضحك، لدى شوبنهور، أيضا (مثله في ذلك مثل أرسطو) هو امتياز وخاصية مميزة للإنسان (٦٣).

نظرية شوبنهور حول الفكاهة والضحك تندرج، كما هو واضح، ضمن نظريات «التناقض في المعنى»، فقد أكد أهمية ذلك التفاوت أو التناقض المفاجئ بين ما كنا «نتصوره» ثم «ما ندركه» الآن في إحداث هذا الضحك. وقد أرجع كل اللذات الخاصة بالضحك إلى رغبتنا في الهروب من العقل وأعبائه، وبذلك أرهص شوبنهور بأفكار مفكر ألماني آخر جاء بعده، وأكد هذا الأمر، وهو سيجموند فرويد.

وقد اعتبر شوبنهور نفسه الخليفة الحقيقي لـ «كانط» (٦٤)، وأكد دور إرادة الحياة التي يعمل العقل والشعور في خدمتها، واعتبر الضحك من الأمور المهمة هنا، لأنه يكشف - على نحو دال - عن انتصار معرفة الإدراك على معرفة التفكير، ومن ثم تحدث كل تلك المسرات، وكل البهجة المرتبطة بالضحك.

٧ـ كيركجورد: حرية المتهكم والمتفكه

طرح هذا الفيلسوف الدانمركي (١٨١٣-١٨٥٥)، والذي كان يوصف بأنه شديد الحزن والكآبة والعزلة، أسئلة كثيرة في كتاباته، حول طبيعة الفكاهة والتهكم والسخرية والضحك، وكذلك حول أدوارها داخل عمليات الاتصال أو



التخـاطب الإنسـاني، الأخـلاقيـة منها والدينيـة، وقد فعل ذلك خـلال تـأكيده عمليات تحول الذات أو نموها، أي من خلال ما أطلق عليه اسم «الوثبة» (٦٥).

ويُعد كيـركجـورد من أهم الفـلاسـفـة الذين ربطوا بين الفلسـفـة والدين وموضوعات الفكاهة والضحك. وعلى رغم شهرته كفيلسوف يميل إلى الكآبة، من حيث طبيعته، وأنه أوروبي شمـالي مـن أتبـاع مارتـن لوثـر، فإن كتاباته لا تخلو من إشـارات وأمـثلة عـديدة وثيـقـة الصلة بموضـوعـات الفكاهة والضحك، وقد عدَّه بعضهم أحد الفلاسفة الكبار الممثلين لنظرية «التناقض في المعنى» في مجال الفكاهة. ومشهور عن كيـركجورد قوله: «حيث توجد حياة، يوجد تناقض، وحيث يوجد تناقض، يكون المضحك موجودا» (٦٦).

كان هيـجل أول من نظر إلى التهكم من منظور أخلاقي، وأول من وضعه في بؤرة الاهتمامات الأخلاقية والمنطقية المناسبة، بحيث أصبح التهكم لديه تعبيرا عن الذاتية والحرية. وقد استخدم هيجل التهكم كثيرا في كتابه الشهير «ظاهريات الروح»، لكنه تراجع عنه وانتقده في كثير من كتاباته التالية، بل لقد وصل الأمر به أن اعتبره بمثابة «الشر» أو «الأمر البغيض»، وذلك لأنه يبعد صاحبه عن «الموضوعية»، ويجعل المرء ينحرف عن الأمور الجوهرية أو الجوهرانية Substantiality، وقد كان نقده الأساسي هنا موجها إلى «فيخته» والرومانتيكيين، الذين رفعوا من شأن الذاتية فاعتبروها المبدأ الفلسفي الاسمى والأرقى الذي يعلو ما عداه من مبادئ (٦٧).

يعمل التهكم باستمرار في خدمة الجواب عن سؤالنا: ما الإنسان؟ ما الوجود البشري الحق أو الأصيل؟ ولا يمكن أن ننتقل إلى هذا الوجود الأصيل فنصير ما لم نكنه من قبل إلا إذا هدمنا «وجودنا الزائف»، أي إلا إذا استيقظ الوعي وتنبه على ما يعيش فيه من زيف، ولما كان هذا الوجود الزائف هو الوجود الحسي، فإن التهكم يسير بنا إلى عتبة الوجود الأخلاقي: «الدور الإيجابي للمتهكم هو أن يعيد الفرد من جديد إلى نفسه، وأن يخلق فيه اهتماما بوجوده الأخلاقي، فلا يمكن أن تكون هناك حياة بشرية أصيلة بغير التهكم» (٦٨).

هناك ثلاث مراحل للوجود البشري لدى كيركجورد، وهي عبارة عن ثلاث صور من الذات البشرية: الذات المنغمسة في الحس أو التي تضيع بين الجماهير، والذات الملتزمة بمبادئ أخلاقية، ثم الذات التي تشعر بنفسها حاضرة أمام الله.. ويشير كيركجورد كذلك إلى أن هذه المراحل يمكن أن تفهم على أنها

مراحل في تطور العالم» (٦٩). وقد كان عصر ـ السوفسطائيين ـ وما قبله في العالم اليوناني القديم يمثل المرحلة الحسية من تاريخ البشرية. ثم كان سقراط من خلال «اكتشافه للذات بوصفها تعيينا ذاتيا أو تحديدا ذاتيا أعني بوصفها: إرادة» نقطة تحول تاريخية، ثم إن سقراط من خلال استخدامه الخاص البارع للتهكم جعل الانتقال إلى المرحلة الثانية أمرا ممكنا (٧٠). وتمثل اليهودية المرحلة الأخلاقية، وتمثل المسيحية المرحلة الدينية في رأي كيركجورد. وفي ضوء تصوره هذا تقوم تفسيراته وآراؤه حول مفاهيم التهكم والفكاهة وما يتعلق بهما.

لقد قال كيركجورد ـ كما تمسك بذلك هيجل قبله ـ إن التهكم نوع من النفي أو السلب الذي يحدد معالم البداية. وقام كيركجورد بانتقاد فلسفة هيجل بشدة، خاصة ما يتعلق منها بالتهكم (مع أنه لم يستطع قط أن يتحرر من أسرها)، فمن خلال إعادة تقويمه للتهكم لدى سقراط قام بالرد على هيجل مباشرة. فسقراط في رأيه هو أول من بدأ هذا التراث، وهو أول من قدم النص الأصلي فيه، وهو الذي قام بدور الرائد الكبير في الإعلاء من شأن هذه «البداية المغلقة الخاصة للحياة الشخصية» (٧١).

ويرتبط بهذه الصورة للذاتية لدى كيركجورد، تأكيد على الدور السلبي للتهكم، وعلى نفي لإمكان الوصول إلى الحقيقة المطلقة، فالمتهكم ذاته لا يحتاج إلى أن يُفهم، إنه ينبغي له أن يعمل في صمت، إنه يفقد قدرته الخاصة التي تجعلنا نبتسم إذا تم التعبير عنه بشكل صريح، أو تم تفهمه من قبل المجتمع ككل (٧٢).

جدية المتهكم وحريته

في كتابه «مفهوم التهكم» The concept of irony قال كيركجورد «إن جدية التهكم ليست جادة؛ إن ما يقوله المتهكم قد يكون جادا بحيث يبدو كلامه صادقا للمستمع، لكن هذا المستمع عندما يكون عارفا بما يقصده المتهكم، فإنه يشاركه ذلك السر الدفين الذي يكمن خلف هذا الكذب، ومن ثم يتم إلغاء التهكم أو نفيه مرة بعد الأخرى» (٧٣).

وأكثر أشكال التهكم شيوعا ـ في رأي كيركجورد ـ أن يقول المرء شيئا على نحو جاد، في حين أنه لا يقصد في أعماقه أن يكون جادا، أما الشكل الثاني من التهكم فيتمثل في أن يتحدث المرء بشكل هازل أو مضحك عن شيء قصد منه أن يبدو جادا، وهذا الأمر هو الأكثر ندرة (٧٤).

ينفي الشكل التهكمي من الكلام نفسه بنفسه، إنه يلغي نفسه بنفسه مثل قائل اللغز الذي يعرف حله في الوقت نفسه الذي يطرحه فيه أمام الآخرين، إنه لا يكون لغزا بالنسبة إليه، لكنه لغز أمام الآخرين، كذلك صاحب التهكم يعرف أنه ليس جادا، في حين يعتقد الآخرون أنه كذلك، فإذا اكتشفوا تهكمه بطلت جديته، لكنه أيضا كثيرا ما يعاود التهكم من جديد. ويتسم الشكل التهكمي من الكلام ـ في رأي كيركجورد ـ بخاصية مميزة؛ ألا وهي وجود نوع من أنواع التفوق أو السيطرة التي يستمدها المتهكم من كونه لا يريد أن يفهم على نحو مباشر، حتى لو كان في أعماقه يتوق بصدق إلى أن يتم فهمه، ونتيجة لذلك يبدو المتهكم كما لو كان يتجول هنا وهناك، ومن خلال حالة استثنائية من التخفي يطل من عليائه ويتظاهر بالشفقة أو الحنو على ذلك الكلام العادي والنثري والمبذول الذي يقوله الآخرون (٧٥).

في كل تلك الحالات والأحداث التي نشاهدها في الحياة اليومية، في كل حالات الابتسام من البراءة، وحالات النظر إلى الفضيلة على أنها ضيق أفق، وخاصة في بعض الطبقات الأرستقراطية، في ذلك كله تكون السمة البارزة للتهكم هي تلك الحرية الذاتية التي يشعر المتهكم خلالها أنه، وفي كل الأوقات، لديه القدرة الخاصة المميزة على الشعور بوجود بداية ما دائما، وأن المواقف السابقة لن تقوم بإعاقته، فهناك دائما شيء مغو (أو إغوائي) يتعلق بكل البدايات، وذلك لأن المرء عند كل بداية يكون حرا، وهذا الاستمتاع الخاص هو الذي يتوق إليه المتهكم دوما، ففي مثل تلك اللحظات يفقد الواقع المعيش كل مصداقية بالنسبة إليه، إنه حر، ويستطيع حقا أن يسمو على هذا الواقع.. إنها واقعية الفخر والتباهي، وفي الوقت نفسه نوع من الانفصال التهكمي، انفصال ظهر أحيانا فيما كانت تقوم به الكنيسة الرومانية الكاثوليكية بدرجات معينة، حيث مالت أحيانا خلال القرون الوسطى إلى أن تعلو فوق واقعها الجامد المتجهم، وأن تنظر إلى نفسها بشكل تهكمي، ومن ثم ظهرت تلك الاحتفالات، مثل عيد الحمار وعيد الحمقى، وما شابه ذلك من احتفالات.

وكما كان يسمح للجنود الرومان أن يغنوا بعض الأغاني الساخرة حول المنتصر في الحرب. لقد كان هناك وعي بالمكانة العليا للحياة وبواقعية الفخر والتباهي، وفي الوقت نفسه نوع من الانفصال التهكمي الذي يقف وراء هذا كله.. ومثلما تكون هناك جوانب في الشخصية غير متوازنة على نحو مؤقت من حيث علاقتها بالواقع، فكذلك هناك نوع من الحقيقة أو الصدق في التهكم.

والتهكم نوع من التجلي المؤقت، ومن ثم يصعب الحديث ـ كما قال كيركجورد ـ عن تهكم خالص، أو عن التهكم كموقف فكري محدد [٧٦]. لقد أصبح للتهكم هويته المستقلة الخاصة، وله قيمته في ذاته، داخل مجال الفلسفة، على يد كيركجورد. لقد كان اهتمامه الرئيس منصبا في الواقع على سقراط، فبه بدأ الأمر، وفيه رأى كيركجورد رجلا صاحب رسالة مقدسة، رجلا ضحى بنفسه من أجل أن يظل مخلصا لمبادئه. ومن واقع اهتمامه «بمفهوم التهكم» قدم كيركجورد تحليلا مفصلا لخمس محاورات أفلاطون هي: المأدبة، وبروتاجوراس وفيليبوس، والدفاع، والكتاب الأول من «الجمهورية»، إضافة إلى مذكرات زينوفون، ومسرحية «السحب» لأريستوفان. وقد انتهى من هذه الدراسة التاريخية إلى القول إن الطبيعة الحقيقية لسقراط يمكن أن تعرف بأنها «التهكم»، لكنه يميز عند سقراط بين ضربين من التهكم: التهكم بوصفه طريقة في الحوار وإدارة الحديث بين الناس، والتهكم بوصفه أسلوبا في الحياة – وطريقة في الوجود – وينتهي التهكم عند سقراط، في الحالين، إلى ضرب من «العدمية» عندما يفضي إلى نتيجة واحدة هي «السلبية اللا متناهية المطلقة» [٧٧].

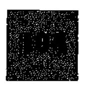
لقد ركز كيركجورد ـ مرة تلو أخرى ـ على الجانب التدميري السلبي في التهكم، وهو ذلك الجانب الذي يجعل من التهكم نقيضا لأي منحى منتظم وتأملي، فمن جوانب التهكم الخاصة به أنه «عاجز عن تحمل المطلق ما عدا في شكل العدم» [٧٨]. لكن هذا الجانب ـ الخاص بالنفي أو السلب أو التدمير لكل حقيقة تبدو مطلقة ـ هو ذاته ما يمنح المتهكم حريته، تلك الحرية التي تجسد على هيئة نوع من الانفعال أو البعد الانفعالي عن المعطى، وشعور بالتفوق على الآخرين يجلب له المتعة. إن المتهكم يستمتع بتناقضات الواقع، ويفيد منها في تحقيق حالة الرضى الخاصة به، أما ما لا يستطيع أن يصل إليه على أي حال، فهو حالة الامتلاء بالفكرة. ولذلك فإن سقراط – حسبما رأى كيركجورد – قد وصل إلى «فكرة الجدل»، لكنه لم يمتلك «جدل الفكرة»، فهو – أي سقراط – لم يعرف كيف يتفوه بتطور الفكرة، لقد قنع بأن يلمسها من أعلى، وأن يلاحظ التناقض فيها، وهو التناقض الذي لا تتفق خلاله الظاهرة مع الفكرة، ولا الفكرة مع الظاهرة وهذا اللعب الدائم بالتدمير والهدم هو ما يضع المتهكم خارج التيار الرئيس للحياة» [٧٩].

لقد لاحظ كيركجورد عزلة المتهكم الخاصة، فالذي يتحدث متهكما يشبه الملوك والحكام الذين يتحدثون الفرنسية كي لا يفهم العامة ما يقولونه، ومن ثم فإن المتهكم يكون موجودا في قلب عملية خاصة يعزل من خلالها، وذلك لأنه لا يريد ـ بشكل عام ـ أن يُفهَم» (٨٠).

لكن لكي نفهم ما يقصده كيركجورد هنا على حقيقته ينبغي أن نقول إن المتهكم، أيا ما كان عليه ما يقوله من غموض، يريد أن يُفهم أيضا، ولو أنه عن طريق ذلك التفوق المفترض الخاص به، يظل غير معترف به. إن التهكم يجعل المتهكم وحيدا أو منعزلا، لكنه لا يختفي من دون أن يترك أثرا، إنه يترك أثرا ما دائما في الآخرين، إما من خلال ارتباكهم الذي يحدث عندما لا يفهمونه، وإما من خلال مشاركتهم الخاصة عندما يفهمون أو ينجحون أخيرا في فهم ما يقوله. ومع ذلك، وكما يقول كيركجورد، فإن المتهكم يحصل على لذة، عندما لا يتم فهمه، أكبر من تلك التي يحصل عليها عندما يتم فهمه، وكأنه فهم يقيد حريته في التهكم أو يقلل منها، في حين يسمح له ثوب الغموض الذي يرتديه بأن يكون أكثر حرية، «فكلما نجح المتهكم في الخداع، وكلما كان كذبه يتقدم تدريجيا على نحو ناجح، زاد الرضا الذي يشعر به، لكنه يعايش خلال هذا الرضا حالة خاصة من العزلة، ويكون همه متعلقا تماما هنا بأن أحدا لم يلاحظ خداعه هذا» (٨١).

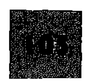
لكن التهكم يمكن أيضا فهمه، ومن ثم يمكن أن يشكل أساسا للتخاطب الإنساني. صحيح أنه غامض نوعا ما، لكنه مصحوب بالإعجاب بالمتهكمين. «إن جوهر التهكم ألا يكشف عن نفسه، إنه يغير الأقنعة باستمرار» (٨٢). إن التقنع والسرية أو الغموض الذي يؤدى إليهما التهكم، وكذلك التخاطب التلغرافي الذي يبدأ به، وبالقدر الذي يفهم المتهكم خلاله من مسافة فقط، وذلك التعاطف غير المحدود الذي يفترضه، وتلك اللحظات الهاربة المراوغة الخاصة بالفهم المباشر، والتي يحل قلق سوء الفهم محلها، كل هذه الأمور ترتبط بالتهكم بعرى لا تنفصم (٨٣). يريد المتهكم أن ينفي الطرف الآخر من أجل إثبات ذاته، لكنه لا يجد شيئا واقعيا في النهاية يتفق مع هذا الإثبات.

كان كيركجورد واعيا ـ كما قلنا ـ بالجانب التدميري في التهكم؛ أي بذلك الجانب الذي «استخدمه سقراط في هدم الواقع المعطى في عصره، بل في هدم الحضارة الهلينية كلها التي كانت توشك على الأفول بما تمثله من نزعات



حسية» (٨٤). كذلك مارس التهكم الرومانتيكي «هدم الواقع الفعلي كما فعل سقراط، لكنه هرب إلى عالم الخيال، وأضاع فيه الذات التي تبخرت في عالم الممكنات، ومن ثم لم يعرف معنى الوجود الإنساني «الأصيل»، ولا حتى من بعيد، كما حدث لسقراط» (٨٥). كان كيركجورد واعيا تماما للجانب التدميري في التهكم، فقال عنه إنه جانب يتوجه نحو تحقير الشأن، وتخييب الآمال والتوقعات، ومن ثم فقد أكد أنه ينتشر في الأماكن المنعزلة والخاوية، وأنه يعمل في صمت وفي هذا تكمن حريته، هذه الحرية هي مجرد شعور لا يتفق مع أي شيء موضوعي، إنها حرية من الابتعاد والغياب، وليست حرية الوجود، أو الحرية من أجل Freedom For، ومن ثم فهي حرية فارغة من المضمون الجوهري الذي بدونه لا يستطيع المرء أن يتحدث - كما قال هيجل - عن أي حرية حقيقية.

يحرر التهكم صاحبه - كما قال كيركجورد - من أعباء الواقع المعيش والواقع الامبيريقي العملي، ولكن هذه الحرية تظل حرية من النوع السلبي نسبيا (٨٦). لكن التهكم له جانبه الإيجابي أيضا الذي يقوم على أساس تلك اللذة التي يسميها كيركجورد الاستمتاع Enjoyment، والتي تتمثل في أن التهكم يوفر لصاحبه ـ مع أن حريته داخلية فقط ـ شكلا من أشكال الاكتفاء بالذات، أو نوعا من الغلو في الثقة بالنفس. ولا يهتم كيركجورد كثيرا بتلك المتعة الخاصة الموجودة في التهكم، فالذي أثار اهتمامه أكثر هنا هو ذلك الجانب الخاص الذي يضمن حدوث مثل هذه الحرية الداخلية، أو ذلك الابتعاد عن الموضوعية الموجودة في بنية التهكم ذاته «فإذا كان ما يقال ليس هو المعنى الذي أقصده، أو كان عكس المعنى الذي أقصده، فإنني أكون حرا فيما يخص علاقتي بالآخرين، أو علاقتي بنفسي أيضا. إن هذا يعني أن الحرية بالنسبة إليه لم تكن تعني تحقيقا أو إدراكا لوجهة نظر موضوعية، بل كانت، بدلا عن ذلك، شعورا كافيا في ذاته «فالتهكم.. ليس له هدف. إن هدفه متأصل فيه ملازم له في ذاته. إن هدفه ميتافيزيقي، هدف التهكم هو التهكم ذاته، فعندما يعرض المتهكم نفسه على نحو مغاير لما هو عليه فعلا، قد يبدو أن هدفه هو حث الآخرين على الاعتقاد بما يقدمه، لكن الهدف الفعلي له، على أي حال، هو مجرد الشعور بالحرية، ويتم ذلك من خلال ممارسته للتهكم، ليس للتهكم لذلك من هدف خارجي، إن هدفه موجود فيه



هو ذاته» (٨٧). إن الذاتية لدى هيجل هي فقط لحظة داخل نظام أكبر، بالنسبة إلى كيركجورد فهي مقولة وجودية لا تسمح بأي بناء أو تركيب. و أشار إنزو باتشي E. Paci، فإن التهكم يجعل من الاتفاق بين الموضوع sis ونقيضه أمرا مستحيلا، فإذا كان تأثير هيجل في كيركجورد أمرا لا يـ إنكاره، فإن الأمر الآخر الذي لا يمكن إنكاره هو أن كيركجورد ليس فقط الذي مهد الطريق، ولكنه أيضا هو الذي منع حدوث ما يسمى بـ «مـ النقيضين» (٨٨).

وينتهي كتاب «مفهوم التهكم» لدى كيركجورد بتلميحات إلى شكل أعلى الذاتية ألا وهو الفكاهة.

الفكاهة والتهكم

فحص كيركجورد الفكاهة وعلاقتها الوثيقة بالتهكم خلال مناقشـ للمراحل الوجودية للحياة التي سبقت الإشارة إليها. وقال إن التهكم يميز يضع العلامة الفارقة بين الوجود الجمالي (الحسى) والوجود الأخلاقى، حين تحدد الفكاهة حدود المعالم الفاصلة بين الوجود الأخلاقي والوجـ الدينى. فالفكاهة - في رأيه - هي المرحلة الأخيرة في الوعي الوجودي وذ قبل حدوث الإيمان. فهناك علاقة وثيقة بين وجود رؤية دينية حقيقية لـ المرء حول الحياة وبين امتلاكه لحس فكاهة خاص (٨٩).

الفكاهة ـ في رأي كيركجورد ـ أكثر إيلاما من التهكم، وأكثر توجها نـ الداخل (نحو الذات)، والشخص المتفكه ـ لدى كيركجورد ـ شخص تسيـ عليه الذاتية، وكذلك النزعة (التشككية)، ومع ذلك فهو يدرك جانب المعا في الوجود، ويكون واعيا بالمفارقة الخاصة باستحالة الحلول الوسطى، لـ المتفكه، على عكس المتدين، يرفض أن يذهب بعيدا في هذا الاتجاه.

إن الفكاهة ـ من وجهة نظر كيركجورد ـ هي حالة عابرة فقط، فسر ما تتحل هذه الحالة، ويتجاوزها الفرد ويعود إلى جديته. يأخذ المتفكـ «وضعه الخاص»، فيعمل على الإيقاف المؤقت (أو التعليق) للجانب الخاص بالمعاناة من الحياة، على هيئة شيء مضحك. إنه يفهم الدلالة العامة للمعاناة على أنها شيء ملازم للوجود، لكنه لا يتفهم دلالة المعاناة في ذاتها أو جدواها في ذاتها (٩٠).

وهذا الإيقاف أو الإبطال الخاص لموقف ما سابق، كان متعلقا بالمعاناة من جانب المتفكه، هو جوهر كل جوانب الغموض في الفكاهة. وترتبط هذه العملية (الإبطال/ التوقف/ التعليق للمشاعر، وخاصة مشاعر الألم أو الذنب) بعمليات الاستعادة للأفكار أو الذكريات والماضى، عموما، وكل مشاعر الذنب، على نحو خاص. فقد ارتبط هذا الشعور بالذنب (أو حتى الإثم) ـ لدى كيركجورد وفرويد ـ بالفكاهة، ولكن بدلالات مختلفة، فالفكاهة يكون لها مبررها لدى كيركجورد من حيث ارتباطها بالتراجيديا، أي بالمعاناة أو الألم، أما لدى فرويد فهي ذات صبغة أكثر إيجابية، وأكثر ارتباطا، بعالم اللذة. وقد نظر فرويد إلى الفكاهة كذلك على أنها واحدة من أرقى الإنجازات النفسية للإنسان. أما كيركجورد فنظر إليها بوصفها تعطيلا مؤقتا للشعور بالألم، وتحويلا خاصا للمعاناة إلى شكل مغاير لها، هو الضحك والابتهاج.

وصف كيركجورد نفسه في كتابه الذي عنوانه «حاشية ختامية غير علمية» Concluding unscientific postscript والذي نشره تحت اسم مستعار هو J. Climacus وصف نفسه كمؤلف لهذا الكتاب بأنه «متفكه. كما أنه طور أيضا أدوارا أساسية تتعلق بالتهكم والفكاهة كاتجاهات خاصة نحو العالم (٩١).

فلقد نظر كيركجورد إلى التهكم والفكاهة بوصفهما إقليمين حدوديين يقعان فيما بين الوجودين ـ أو المجالين ـ الجمالي والأخلاقى، من ناحية، ثم الوجودين الأخلاقي وبعض مكونات الوجود الديني من ناحية أخرى، وذلك قبل أن يتحركا فيحصلا على استقلال جوهري خاص بهما. لكنه لم ينظر إلى الفكاهة على أنها مصطلح شامل يضم تحته كل شيء طريف أو مضحك، بل كمصطلح تنطوي تحت لوائه مصطلحات مثل التهكم والسخرية والظرف الذكي (الدعابة).. إلخ، ونظر إلى المضحك Comic على أنه المصطلح الأعم الأشمل، والتهكم والفكاهة قسمان فرعيان يندرجان تحته، ولذلك ناقشهما بالتفصيل وميز بينهما على أساس أن الفكاهة أكثر تهذيبا إلى حد ما، من التهكم، فالتهكم تغلب عليه نزعة التفاخر والتعالى، ويعمل على إحداث البعد أو الانفصال بين المتهكم والآخرين، فهو يتم من خلال تأكيد الذات والإغاظة أو المضايقة، أما الفكاهة فتوحد بين الناس، فهي زاخرة بالتعاطف والعمق الانفعالى (٩٢).

تقع وجهة النظر المتهكمة في المنطقة الفاصلة بين إمكان العيش أو الحياة جماليا (أي من دون التزامات أخلاقية محددة) والعيش أخلاقيا (حيث يلزم المرء نفسه بقيم أخلاقية عالميه مشتركة أو خالدة). ويحدث هذا لأن المتهكم يدرك محدودية أنه كي يعيش المرء جماليا فقط، أو حسيا فقط، فإن ذلك معناه أن يظل يلهو أو يتلاعب باحتمالات وجودية عدة، أو يظل يتأمل فيها، لكنه، وعلى نحو دائم، يؤجل أيضا خلال ذلك تلك القرارات الحيوية الحاسمة التي تتعلق بوجوده الخاص، وهذا التحاشي الدائم للأسئلة الوجودية يعوقه أو يمنعه من أن يصبح أو يتحول إلى ذات حقيقية. وليس لدى المتهكم من شيء إيجابي يقدمه خلال إقامته في الوجود الجمالى، فما يثمر عنه التهكم في النهاية هو العدم، حيث يزدهر التهكم دوما في ظل الروح العدمية، فصاحبه ليس مستعدا لأن يقدم التزامات حقيقية مميزة للعالم أو الوجود الأخلاقى.

أما علاقة الفكاهة بعوالم الوجود الأخلاقية والدينية فهي أكثر إشكالية من وجود التهكم الخاص فيما بين الوجود الجمالي والوجود الأخلاقى. وما يهم هنا هو تلك العلاقة التي طرحها كيركجورد بين الفكاهة والنزعة الدينية (والمسيحية خاصة) فالموضع الوجودي للفكاهة - في رأيه - يقع فيما بين الحياة الأخلاقية (العامة أو الخاصة بالقيم الأخلاقية المشتركة بين البشر) والحياة المسيحية. ويربط كيركجورد بين الفكاهة والمسيحية من خلال فكرة الألم، فالمتفكه في رأيه مثل المسيحى، لديه تصور جوهري حول الألم يقوم من خلاله بالإيقاف أو التعطيل للمعاناة والألم وتحويلهما إلى الشكل الخارجي الخاص بشيء مضحك. والفارق الرئيس في رأيه بين المتفكه والمتدين أن الأول يقوم بالابتعاد عن الألم أو يحاول ذلك أما الثاني فيقوم «بالتأمل حوله» (٩٣).

ومن خلال تمييزه بين «النزعة الدينية (أ)» حيث الأخلاق الدينية العامة المشتركة بين البشر جميعا «والنزعة الدينية (ب)» حيث الأخلاق المسيحية فقط قال كيركجورد إن المسيحي لديه شغف بالانفصال مع ألم خاص يتعلق بالتعاطف، أما المتفكه الموجود أقرب إلى النزعة الدينية (أ) فيشعر بأننا جميعا في القارب الوجودي نفسه، وأن المعاناة ليست خاصة بطائفة دون غيرها، مما قد يجلب له فكاهة تعاطفية تكون غائبة لدى المسيحي

الذي يعيش من خلال منظور خاص، أو وجهة نظر خاصة، تجعله يعيش المعاناة والكرب الخاصين بالوجود الدينى. أما المتفكه فيكون واعيا بالمعاناة كشرط جوهري ملازم للوجود الإنسانى، ومن ثم فهو قد يعتقد أحيانا أنه لا شيء يمكن فعله إزاء هذه المعاناة سوى أن يختار أن يبتسم ولو بطريقة حزينة، وهو يتأمل هذا الشرط أو هذا الوجود. إن تأمله هنا يكون على مبعدة من المعاناة»، فهو يدرك أن المعاناة عندما تكون موجودة فهي موجودة للجميع بأشكال متنوعة، وفي النهاية يصل كل إنسان إلى المسافة نفسها (٩٤).

لن يقوم المتهكم بالتعبير عن الألم الذي يلاحظه المتفكه، ولن يفهمه بشكل جيد، ولكنه بدلا من ذلك قد يلجأ إلى مساعدة يطلبها تأخذ طبيعة الجدل المجردة. إن المتهكم لن يعبر عن الألم بدقة، وذلك لأنه يفتقد الفهم العميق الموجود لدى المتفكه، لأنه أكثر بعدا وأقل انغماسا في المعاناة مقارنة بالمتفكه، فهو يرى نفسه اسمى وأكثر تفوقا بالنسبة إلى الآخرين البائسين، ويستطيع فقط أن يشرح من خلال مصطلحات مجردة ومتباعدة لماذا تعد استجابة هذا المتألم أو ذاك استجابة مبالغا فيها. أما المتفكه فيرى أن استجابة هذا البائس تلك «أمر بسيط» بالنسبة إلى ما لحق به من ضرر، وأنه جدير بالعطف والاهتمام، وأنه بدون مساعدة من الله لن نستطيع فعل أي شيء له. إن المتفكه أكثر وعيا بالمعاناة والألم كفئة كلية؛ ولذلك يضع كيركجورد الفكاهة في منزلة أعلى وأكثر عمقا من التهكم، وذلك بسبب قرب الفكاهة - في رأيه الخاص- من مشاعر المشاركة الوثيقة الصلة بالمشاعر الدينية، «فالفكاهة تشتمل على كثير من الحزن، والمتفكه لديه ألم خفي يفتقر إليه المتهكم» (٩٥).

هكذا تشتمل نظرية كيركجورد حول مفهوم التهكم والفكاهة على عناصر كثيرة مفيدة تجعلها تنتمي ـ من ناحية ـ إلى نظريات التناقض في المعنى، خاصة من وجهة نظر المتفكه الذي يدرك المعاناة الموجودة في هذا العالم، ويدرك أنه لا يستطيع أن يفعل شيئا لمن يعانون، ومن ناحية أخرى، فإنها تنتمي إلى نظريات التفوق والسيطرة الخاصة من وجهة نظر المتهكم ذلك الذي يدرك دائما أنه أكثر تفوقا وسموا ومعرفة من البائسين الآخرين الذين يوجه إليهم تهكمه.

٧- برجسون وتلك «الآلية المضحكة»

طور الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩-١٩٤١) نظرية حول الفكاهة والضحك أطلق عليها بعض العلماء اسم «نظرية الآلية» أو «النشاط الآلي» Mechanization، وذلك في إشارة إلى قوله: «إن الأمر المضحك هو شيء ميكانيكي أو آلي يضع قشرة خارجية مميزة على الكائن الحى، وخاصة الإنسان» (٩٦).

لقد بحث برجسون عن القانون الذي يحكم «المضحك»، فوجده- في ضوء فلسفته الشاملة حول الوثبة الحيوية والتطور الخلاق - ثاويا في تصلب ما هو حى، وفي تلبس الحياة بإهاب الجماد. فنحن نضحك، عندما نشهد «صلابة» آلية، حيث ينبغي أن توجد مرونة إنسانية يقظة، ونضحك من كل تصلب وجمود في الجسد أو الطبع أو الفكر، ونضحك من أوضاع الجسم الإنساني وحركاته وإشاراته حيث يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة تتحرك» (٩٧).

شروط الضحك

هناك شروط ثلاثة لحدوث الضحك في رأي برجسون، وهي:

- افتتح برجسون كتابه عن الضحك بالقول «إنه لا مضحك إلا فيما هو إنسانى»، فالمنظر الطبيعي قد يكون جميلا لطيفا رائعا، وقد يكون تافها قبيحا، ولكنه لا يكون مضحكا أبدا. وإذا ضحكنا من حيوان فلإننا لقينا عنده وضعا أو تعبيرا إنسانيا» (٩٨). إذن، الشرط الأول لحدوث الضحك أن يحدث من إنسان على إنسان، أو على شيء أو كائن آخر يأخذ في مظهره أو مسلكه طبائع الإنسان وصفاته، فالحيوانات أو الموضوعات الجامدة (كالقبعات مثلا كما قال) تصبح مضحكة فقط بالقدر الذي تذكرنا عنده بشيء إنسانى.

٢ - الشرط الثاني لحدوث الضحك عند برجسون هو «غياب الانفعال أو الشعور العاطفى؛ فالخصم الأعظم للضحك هو الانفعال، وكي يحدث المضحك ما يحدثه من تأثير لا بد أن يتوقف القلب برهة عن الشعور، إن المضحك يخاطب العقل المحصن» (٩٩). ويوضح برجسون هذا الأمر قائلا: «ولنتذكر الآن «عدم التأثر» الذي يصاحب الضحك عادة، فلا يمكن للمضحك أن يحدث هزته إلا إذا سقط على صفحة نفس هادئة تمام الهدوء، منبسطة

كل الانبساط، فاللا مبالاة وسطه الطبيعى، وألد أعدائه الانفعال. لست أريد بهذا إننا لا نضحك من امرئ يبعث فينا الشفقة مثلا، أو يثير فينا المحبة، ولكننا حينذاك ننسى هذه المحبة ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات» (١٠٠).

٣ - ومن أجل فهم هذا السبب أكد برجسون ضرورة تحديد الوظيفة الاجتماعية للضحك. ويسير استدلال برجسون المنطقي فيما يتعلق بالأساس الاجتماعي للضحك على النحو التالى: «تتطلب الحياة والمجتمع الآن من الفرد كلا من التوتر والمرونة، القابلية للتكيف والتنبه أو اليقظة الذهنية، وتضع الحياة معيارا أقل من المعيار الذي يحدده المجتمع، ودرجة متوسطة أو معتدلة من القابلية للتكيف تمكن المرء من أن يعيش حياته. أما كيف يعيش بشكل جيد - وهو الهدف الذي يتطلبه المجتمع - فيحتاج إلى قدر كبير جدا من المرونة، ويتشكك المجتمع في كل الميول الخاصة التي تسير في اتجاه التصلب والجمود، ومن أجله ابتكرت المجتمعات تلك العلامة الاجتماعية الخاصة المسماة الضحك، كي تخدمه بوصفها أداته التصحيحية الخاصة لكل أنواع الانحرافات المضادة للمجتمع» (١٠١).

ينشأ الضحك إذن، عن أسباب اجتماعية، وهو لا يحدث إلا في ظل التفاعل الاجتماعى، ودوره الجوهري تصحيح العيوب الاجتماعية المرتبطة بالآلية والجمود والتصلب ونقصان المرونة، والانعزال والغرور... إلخ. فالضحك لدى برجسون هو دائما ضحك جماعة، والمضحك في حالات كثيرة صلابة آلية، حيث كان ينبغي أن توجد مرونة إنسانية يقظة حية» (١٠٢). وهو كسر مفاجئ للعادة، من دون إرادة أو قصد، تصلب مستمر، وآلية متواصلة، وجمود لا ينقضي أو يتغير إلا بتدخل خارجي على عكس إرادة المرء أو رغبته، وكثير من النكات التي تقال،عن الفئات المتهمة بالتصلب أو الجمود أو الغباء في مجتمعات إنسانية عديدة تقوم على أساس هذه الفكرة الخاصة بنقص المرونة وزيادة التصلب بشكل مبالغ فيه.

قد يكون المضحك في الشخص نفسه، وطريقة كلامه، أو طريقة حركته، أو تفكيره، أو تفاعله مع الحياة، أو مع الآخرين، وهنا يقول برجسون: «تصوروا، إذن، ذهنا يفكر فيما فعل، لا فيما يفعل، كاللحن الذي يتأخر عن موكبه، تصوروا امرأ لا مرونة في عقله وحواسه، يرى ما ليس بموجود بعد، ويسمع ما لا يصوت بعد، ويقول ما لم يوافق المقام، أي يتلاءم مع ظرف



خيالي محض، بينما ينبغي أن يتكيف مع واقع راهن. إن المضحك في هذه الحالة يكون موجودا في الشخص نفسه، فالشخص هو الذي يقدم له كل شيء، المادة والصورة، العلة والمناسبة، وذلك هو الذاهل» (١٠٣).

نحن نضحك - كما يقول برجسون - من الذهول، لكن ضحكنا منه «يكون أشد إذا نشأ وترعرع على مرأى منا، فعرفنا أصله، واستطعنا أن نبني تاريخه من جديد، ولكي تروا مثالا على هذا، تخيلوا امرأ جعل قراءة الحب والفروسية ديدنا له. لقد جذبه أبطاله وفتنوه، فأصبح ينطلق إليهم بفكره وإرادته شيئا فشيئا، ها هو يسير بيننا كالسائر في نومه. إن أفعاله هذه من الذهول، ولكنه ذهول مرتبط بسبب وضعي معروف؛ فما هو مجرد غياب، بل إنه ليفسر بحضور الشخص في وسط محدد تمام التحديد، وإن يكن من نسج الخيال» (١٠٤) والإشارة هنا واضحة إلى شخصية دون كيخوتي في رواية «ثربانتس» الشهيرة حيث يتصف سلوكه باللا معقولية المضحكة، ويقول إنها من طبيعة «لا معقولية الأحلام» (١٠٥).

تقوم نظرية برجسون، إذن، على أساس فكرة «التناقض في المعنى»؛ فهي تقوم على أساس التضاد بين الطبيعي والآلي، ويتم توظيف هذه المقدمة الأساسية من أجل تحليل متوجه اجتماعيا للفكاهة، فالضحك نوع من التصحيح الاجتماعي للأخطاء. هذا، في حين يرى بعض الباحثين الآخرين أن نظرية برجسون تنتمي أيضا إلى نظريات التفوق أو السيطرة، وذلك لأنه قال إن الجمهور يشعر بالتفوق بسبب ما يلحق بالشخصيات المضحكة من أذى أو ضرر في المسرحيات والقصص، ولذلك يشعر هذا الجمهور أنه أفضل (أكثر تفوقا) من هذه الشخصيات (١٠٦).

ميكانزمات الضحك

الفكاهة لدى برجسون ـ كما ذكرنا ـ ظاهرة إنسانية اجتماعية، تتطلب النظرة العقلية من المشاركين فيها بدلا من الاهتمام الانفعالى. ويكون الضحك بمنزلة الفعل التصحيحي التصويبي للعيوب الاجتماعية. وقد ميز برجسون ـ كما فعل أرسطو وكوينتليان وغيرهما ـ بين الفكاهة اللفظية والفكاهة الإحالية أوالمرجعية أو المرتبطة بالوقائع والأحداث، وقدم ثلاثة ميكانزمات قال إنها تكون صادقة بالنسبة إلى كل نوع من هذين النوعين، وهذه

الميكانزمات هى: التكرار، والقلب (أو عكس الأدوار)، وتداخل السلاسل. وقد استمد الأمثلة الدالة على ذلك من الكوميديا الفرنسية الكلاسيكية (لدى موليير خاصة)، ومن مسرح الفودفيل Vaudevile الفرنسي على نحو خاص. يتضمن التكرار تكرارا للكلمات أو الأحداث، ويشتمل القلب على قلب أو عكس للأدوار (كما في قيام السيد بدور العبد، أو العبد بدور السيد أو اللصّ الذي تتم سرقته، أو الطفل الذي ينصح والده في كثير من المسرحيات)، ثم هناك التداخل المتبادل لسلاسل الأحداث. ويتعلق الأمر هنا بأحد المواقف الذي يكون منتميا إلى سلسلتين مستقلتين من الأحداث، كما أنه ـ هذا الموقف ـ يكون قابلا لأن يفسر بطريقتين مختلفتين تماما في الوقت نفسه [١٠٧] مثل مواقف سوء الفهم الكوميدية التي تحدث في بعض المسلسلات والأفلام العربية والأجنبية حين يذهب شخص ليخطب فتاة مثلا ويظنه والد العروس أنه جاء ليشتري منه سيارة أو بقرة..إلخ، فتتوالى المفارقات.

المرونة والتصلب

أصبح فرض «الآلية» الذي يتم تفسير كل سلوك مضحك بواسطته بمثابة اللحن الدال Leitmotive الذي يصاحب تفسيرات برجسون لكل أنواع المضحك، وكل حالات الضحك لديه.

ينتج من الأسلوبين (أو التكنيكين) الأولين الخاصين بالضحك في المسرح والحياة (التكرار والقلب) موقف متصلب -أو يشبه الآلة- يمكن أن يبدو مسليا أو مثيرا للضحك، في حين ينتج من الأسلوب الثالث (التداخل المتبادل لسلاسل الأحداث والمدعم للغموض) موقف يحدث الإدراك المتزامن فيه لحدثين متناقضين في معناهما، بحيث يمكن تفسير هذا الموقف بطريقة مضحكة. وكانت شخصية شارلي شابلن وحركاتها الآلية إبان السينما الصامتة تجسيدا لهذه الآلية المضحكة على نحو بارز أيضا وتتضح هذه الآلية أيضا في حركات المهرجين، وما يسمى بالأراجوز، وحركات الكثير من الممثلين الكوميديين البارزين. وهذه الآلية في نظر برجسون بمثابة العيب الذي يفرض على الحركة أو الشخصية، فالنفس الإنسانية طبيعتها الحركة الحرة الوثابة المتدفقة، و«العيب المضحك فينا هو العيب الذي يأتينا من خارج إطار جاهز ندخل فيه، ويفرض علينا صلابته، بدلا من أن يستمد منا مرونتنا» [١٠٨].

إن الإنسان الذي يقف على قمة التطور بين الكائنات لا يتغذى فقط مثل الطفيليات، ولا يتحرك فقط مثل الرخويات، لكنه يعمل ويلعب ويبدع ويضحك، ويكون كل نشاط من هذه النشاطات ممكنا بفعل الطاقة الحيوية elan-vital المتدفقة لديه، والتي هي خاصية مدمجة بداخله. أما عندما تبدو هذه الطاقة شحيحة، لدى إنسان ما، فإن سلوكه يصبح آليا وجامدا (أو متصلب) بدلا من أن يكون تكيفيا ومرنا، وعلى حساب هذا السلوك ينشأ الضحك ويتجدد.

إن التوتر والمرونة كما يقول برجسون هما القوتان المتكاملتان اللتان تستخدمهما الحياة، فإذا أعوزا الجسد كانت أنواع الكوارث وكانت العاهات والأمراض، وإذا أعوزا الفكر كانت شتى درجات الفقر النفسي وشتى أشكال الجنون، وإذا أعوز الطبع، أخيرا، كان فقدان التلاؤم مع الحياة الاجتماعية، هو أصل الشقاء وسبيل الجريمة في بعض الأحيان» (١٠٩). إن التصلب في الجسد والفكر والطبع من الأمور المهددة التي يتوجس منها المجتمع خيفة كما يقول برجسون «لأنه يرى فيه إيذانا بنشاط يغفو، وينعزل، ويميل إلى الابتعاد عن المركز المشترك الذي يدور حوله المجتمع» (١١٠). ماذا يكون جواب المجتمع على هذا التصلب، وهذا الانعزال، وهذا الابتعاد عن المركز، وهذا الافتقار إلى المرونة والطاقة؟ إنه يستجيب لهذه المظاهر كلها من خلال حركة بسيطة «وما الضحك في الواقع إلا شيء من هذا القبيل» فهو بالخوف الذي يوحي به يقمع الابتعاد عن المركز، ويجعل الفاعليات الثانوية التي تخشى أن تنعزل وتنام دائمة اليقظة متبادلة الصلة، ويبعث اللين في كل ما يبقى على سطح الجسم الاجتماعي من تصلب آلي» (١١١).

هكذا يكون كل تصلب في التفكير والكلام والسلوك والطباع مضحكا، «فهذه الصلابة هي المضحك، والضحك قصاصها» (١١٢)، وكل تشوه يمكن أن يقلده شخص سليم يكون مضحكا. والتعبير المضحك في الوجه هو التعبير الذي يذكرنا بشيء من التصلب» (١١٣).

وهكذا يكون الكاريكاتير، ومسرح العرائس، وحركات المهرجين والممثلين الكوميديين، والتنكر، وتقليد الحركات، والتمثيل الصامت، والنكتة، وما شابه ذلك، من الأمور المضحكة. وقد حللها برجسون فوجد أن قانونا يجمع بينهما مفسرا ضحكنا، هو أننا نضحك من كل فعل إنساني يوحي إلينا بأنه شيء،

بأنه جماد أو آلة (١١٤). وينتقد برجسون كل الخصال غير الاجتماعية مثل الأنانية والغرور والانعزال. ووظيفة الضحك أن يزجر هذه الميول الانفصالية فمهمته أن يصحح التصلب، فيقلبه إلى مرونة، وأن يعيد إلى الفرد تلاؤمه مع المجموع» (١١٥). والضحك في رأي برجسون ليس طيبا في كل الأحوال، إن وظيفته هي أن يخجل ويخزي، وما كان ليظفر في مهمته لولا أن أودعت الطبيعة، لهذا الغرض، حتى في خيرة الناس، حفنة من شر، أو من خبث على الأقل. «ففي الضحك - في رأيه - غرور وأنانية ومرارة وتشاؤم كلما فكر الضاحك في ضحكه».

وتعُد نظرية برجسون حول الفكاهة والضحك بمنزلة الامتداد لفلسفته الأخلاقية والميتافيزيقية، وتتبع أفكار عدة لديه من معارضته للنزعات المادية الآلية التي كانت شائعة في أيامه ـ خاصة لدى بعض أصحاب نظرية التطور ـ. وكون نظريته حول الضحك بمنزلة التطوير الموسع المفضل لفلسفته العامة هو من الأمور النادرة لدى الفلاسفة، حيث نجد أن أفكار هوبز وكانط ونيتشه، مثلا، عن الضحك تبدو بمنزلة التعليقات السريعة على نظرياتهم الكبرى (١١٦).

تقترح نظرية برجسون حول «التطور الخلاق»، وجود قوة حيوية تدفع التطور الاجتماعي والبيولوجي في اتجاه التجدد. والهدف من الضحك لدى برجسون إزالة الأشكال أو القيود الآلية المفروضة على «عرامة الحياة»، وذلك من خلال استهجان هذه القيود، والتهوين من شأنها، وعن طريق الضحك منها، ومن ثم تأكيد السلوكيات الحرة حسنة التوافق التي تعيد التوازن إلى الحياة الاجتماعية. لقد أصبحت مفاهيم برجسون حول التوتر والتوازن والتجدد والمرونة والتصلب والإبداع.. إلخ، من الأفكار الأساسية في كثير من البحوث والدراسات السيكولوجية الحديثة، ومن هذه البحوث ـ على سبيل المثال ـ نجد دراسات عالم النفس المصري مصطفى سويف التي تدور ـ بشكل خاص ـ حول الإبداع والتكامل الاجتماعي والتوتر والتصلب، وإن كان هذا قد حدث من خلال إعادة تحديد المفاهيم، وكذلك إعداد الأدوات المناسبة لقياسها. وعلى المستوى العالمي نجد تلك الدراسات التي تتم من خلال منظور نظرية الجشطلت، خاصة في مجال الإبداع ـ لدى رودلف أرنهايم خاصة ـ. وتعكس نظريته حول الضحك الجوانب الرئيسية من فلسفته: ثنائية الحياة والمادة، ومن ثم الثنائية



بين الغريزة والعقل (١١٧). وقانون الضحك لدى برجسون هو نفسه قانون الحلم والخيال، ومنطق الحلم ليس منطق حلم الفرد أو وهمه، كما كان الأمر لدى فرويد، ولكنه ذلك الحلم الذي يحلمه المجتمع ككل.

ويرى بعض العلماء أن نظرية برجسون تقع ضمن إطار نظريات «التناقض في المعنى»، ويتجلى ذلك من خلال تأكيد برجسون على التعارض أو التناقض بين الجانب الآلي والجانب الحي المتجدد، ولا يحدث هذا التعارض المضحك على الجانب العقلي أو اللفظي بقدر حدوثه على المستوى الاجتماعي والأخلاقى (١١٨). وقد واجهت نظريته عددا من الانتقادات منها:

أولا: فيما يتعلق بكون الضحك ظاهرة إنسانية، قال بعض الباحثين إن بعض الحيوانات، كالقردة والكلاب، تصدر أصواتا تشبه الضحك، خاصة إذا تمت دغدغة جسدها، لكن ما زالت هذه الحجة ضعيفة، حيث إن ظاهرة الفكاهة ظاهرة شديدة التعقيد بحيث لا نستطيع أن نختزلها في بضع حركات تظهر في منطقة الفم أو البطن.

ثانيا: الضحك لدى برجسون ظاهرة عقلية «تتطلب أن يتوقف القلب برهة عن التفكير، فالمضحك يخاطب العقل المحض»، إن الضحك اجتماعي تفاعلي أيضا، فكيف يحدث من دون انفعال، كيف يحدث من دون بهجة أو سرور؟ إنه يحدث - كما قال برجسون - حين تكون حساسيتنا الانفعالية في حالة من الصمت أو التوقف لبرهة من الوقت، كما ينبغي ألا نقوم خلال ذلك بتوحيد أنفسنا مع موضوع الضحك. كيف يمكن أن يحدث الضحك من دون انفعال؟ إن الرجل الذي يسقط فجأة، والذي أشار إليه برجسون، لن يحدث ضحكا لدى جميع من شاهدوا هذه الحادثة، فما هو مطلوب لحفز الضحك هنا فقط بعض الشروط الخاصة التي نادرا ما تكون شروطا عامة تتعلق بكافة مظاهر سقوط البشر، وقد لا تكون هذه المشاهد ذات علاقة بالعقل أو التفكير، فأحيانا ما يتغلب شعورنا بالشفقة والتراحم مع من يسقطون،خاصة كبار السن والمرضى، فلا نضحك منهم، إذ كيف نضحك ممن هم أجدر البكاء؟! إن من يضحكون من هذه المواقف قد يكونون الأفراد الأقل نضجا الناحية العقلية أو الانفعالية - كما قال باركن - فالإنسان كلما ارتفع ى عقله وذكائه، قل احتمال أن يضحك من إنسان يسقط، وزاد احتمال ه معه.

ثالثا: الضحك ظاهرة اجتماعية تصحيحية يعاقب من خلالها المجتمع من ينعزلون عن مركزه، فهل ينبغي عقاب كل منعزل عن مركز المجتمع بالضحك؟ ألا يمكن أن يكون هذا الانعزال سلبيا في حالة المرض أو ايجابيا في حالة الإبداع؟ فهل ينبغي عقاب المبدعين،أيضا؟ وماذا إذا كان المجتمع نفسه هو المتسم بالنمطية والآلية؟ والفرد هو المتسم بالمرونة والتجدد، ألا يستحق مثل هذا المجتمع أن نسخر منه ونضحك؟ ألا يستطيع مبدع كبير مجدد أن يخرج مجتمعا ما من آليته وذهوله وغيبوبته وليس العكس؟

رابعا: أن تحليلات برجسون للأعمال المسرحية تقع في معظمها ضمن طائفة السخرية فقط، دون أنواع الفكاهة الأخرى والسخرية هي فعلا نوع الفكاهة العقابي التصحيحي الذي يتفق مع تحليلات برجسون ومبادئه، من حيث كونه ضحكا يتم بشكل جماعي، ومن خلال الجماعة للخارجين عليها. إن هناك أنواعا أخرى من الضحك لم يهتم برجسون بها تقوم على أساس المشاركة ولا تعتمد على السخرية بل على أساس البهجة والمرح المشترك من دون سخرية أو انتقاص للآخرين، أو تصحيح خاص لسلوكهم.

خامسا: يرتبط بهذه النقطة كذلك إشارة برجسون إلى أن الضحك المتردد الأصداء يتعلق بجماعات منغلقة على نفسها تحاول إعادة المارقين عنها إليها، وأن الآخرين الخارجين لا يمكنهم المشاركة مع أعضاء هذه الجماعة في هذا الضحك. وكما أشار برجسون، فإنه «لعله اتفق لك إن كنت في قطار أو مطعم، فسمعت الناس يتبادلون حكايات لا بد أنها كانت مضحكة بالنسبة إليهم ما دامت أضحكتهم - وكانت تضحكك لو كنت منهم - ولكنك لست منهم فما تشعر بحاجة إلى الضحك» (١١٩).

يقول - باركن - إن هذا الخلط لدى برجسون ربما كان راجعا إلى أن ضحك السخرية، الذي اهتم به برجسون، ليست له خاصية العدوى الخاصة بالمشاركة، التي تحدث في المسرح فعلا بين أناس لا يعرف بعضهم بعضا، ولكنهم يصبحون فجأة جماعة تشترك في الضحك، لأن الفعل الدرامي المضحك يوحدهم. لقد أجريت دراسات حديثة أشارت إلى أن الضحك له خاصية العدوى، فالإنسان قد يضحك لمجرد سماعه تسجيلات صوتية لأناس يضحكون، ثم إنه قد يسأل بعد أن يضحك عن السبب الذي جعل أصحاب هذه التسجيلات يضحكون (١٢٠).

سادسا: يرتبط بما سبق أيضا ما قيل من أن التشويهات الجسدية والعقلية لا تكون دائما موضوعا للضحك الساخر العقابي التصحيحي الذي اهتم به برجسون، بل إنه قد يكون موضوعا للاحتفاء والاحتفال، لا القمع والعقاب، هنا تتعامل الجماعة مع هذه التشوهات والانحرافات بمحبة وبهجة، وليس من خلال الإهانة والإذلال، هذا ما أكده باختين، كما سنشير إلى ذلك لاحقا في هذا الكتاب. لقد تم الاحتفاء كثيرا في ثقافات عديدة بمظاهر الغرابة الجسدية والسلوكية، وتم تعظيم قدرها - في مجتمعات عديدة - إن ظواهر مثل مضحك القرية، ومضحك الملك، والبهاليل المبروكين في بعض المناطق العربية أو غير العربية، هي من الأمور المؤكدة، لأن الجسد المشوه قد يكون موضوعا للاحتفاء والفرح لا السخرية والعقاب (١٢١).

سابعا: إن نقطة الضعف الأساسية في نظرية برجسون، كما يقول كثير من الباحثين، هي أنه قام بالتحليل المتسم بالكفاءة لنمط واحد من الفكاهة، وهو السخرية، ولنمط واحد من الضحك، وهو الضحك التصحيحى، ثم قام بتعميم تحليلاته على كل أنواع الفكاهة والضحك، فهل ضحك الأم مع طفلها الحديث الولادة نوع من التصحيح لسلوكه؟ هل ضحك ألعاب المفاجآت لدى الأطفال وفي مدن الملاهي تصحيح لسلوكيات غير اجتماعية؟ هل هو ضحك ساخر؟ هل هو ضحك ذكاء وعقل فقط، ومن دون انفعال كما قال برجسون؟

إن القوة الحيوية التي أعلى برجسون كثيرا من شأنها تصبح هنا قوة آلية ميكانيكية، خاصة عندما يتم اختزالها في وظيفة واحدة هي الوظيفة التصحيحية العقابية. إن هذا يتناقض مع فكرة الإبداعية والتجدد، ومن ثم يصبح الأمر أشبه بالدائرة المغلقة التي تؤكد الانصياع والانغلاق والقيود والعود الأبدي إلى الوضع الأول، وهو التوازن. إن هذه الطاقة المجددة الخاصة بالضحك تصبح ذات طبيعة محافظة نمطية آلية، بدلا من أن تكون طاقة مجددة وإبداعية. إن ذلك يتعارض مع قوله «إن الحياة تقدم نفسها لنا كتطور في الزمان وتعقيد في المكان»، ففيما يتعلق بالزمان، فهو تطور مستمر للكائن الحي الذي ينمو دوما فيصبح أكبر، إنه لا يعود أبدا إلى الوراء، ولا يكرر أبدا أي شيء، أما فيما يتعلق بالمكان، فإنه يعرض لنا مجموعة من العناصر الموجودة معا أو المشاركة في الحضور معا، عناصر وثيقة الاعتماد المتبادل فيما بينها، وموجودة بشكل فذ من أجل بعضها البعض» (١٢٢).

على كل حال، وعلى رغم هذه الانتقادات، تظل نظرية برجسون حول الضحك واحدة من أخصب النظريات الفلسفية التي ظهرت حتى الآن، بل يعدُّها بعضهم أبرز نظرية حول الضحك في ميدان الفلسفة، مثلما يعدُّون نظرية فرويد حول النكتة أبرز النظريات السيكولوجية في هذا المجال.

هكذا قدم الفلاسفة معظم النظريات الكبرى المهمة حول الضحك. ومن الممكن، في ضوء ذلك، تصنيف هذه النظريات بشكل عام تحت فئات ثلاث هي:

١ - نظرية التفوق أو السيطرة Superiority Theory:

وتنضوي تحتها نظريات كل من أفلاطون وهوبز وبرجسون، مع وجود تميز خاص بكل منهم، أو إضافة متميزة خاصة به، وتقول هذه النظريات بأن الضحك ينشأ نتيجة لشعور ما بالتفوق المادي أو العقلي يشعر به الضاحك إزاء الآخرين الأقل منه، أو إزاء نفسه في حال ماضية أكثر نقصا، مقارنة بما هو عليه الآن.

٢ - نظرية التناقض في المعنى: incongruity Theory:

ومن أقطابها: أرسطو وكانط وشوبنهور.

٣ - نظريات تمزج بين التفوق والتناقض في المعنى:

ومن أقطابها أفلاطون وكيركجورد.

وقد عرضنا هذه النظريات وغيرها في هذا الفصل ولا نريد أن نستفيض في عرضها أكثر من ذلك لكننا نشير هنا إشارات سريعة فنقول:

١ ـ إذا كان المضحك هو اتجاه عام للذات في مواجهة موضوع ما، فإننا يجب ألا ننسى أن طبيعة ظاهرة الضحك يمكن رؤيتها من جانبين: أحدهما عقلي أو فكري يتعلق بالجانب الشكلي من الأمر المضحك أو الهزلي، أما ثانيهما فهو جانب أخلاقي يتعلق بأن نضع في حسباننا العوامل الاجتماعية في الموقف المضحك، والتي قد تيسر حدوث الضحك أو تقوم بإعاقته، وقد تبنى أفلاطون (وإلى حد ما أرسطو) وبرجسون المنحى الأخلاقي، في حين اهتم أرسطو وكانط وشوبنهور بالمنحى الشكلي وأكدوا على ذلك التفاوت أو التناقض في المعنى الذي يحدث بين حالتين، مثل تلك التوقعات التي تتبخر وتسفر عن لا شيء لدى كانط، أو التناقض بين المعرفة الحسية والمعرفة المجردة لدى شوبنهور.

٢ ـ كانت نظرية أفلاطون هي النموذج الأول لنظريات «التناقض الوجداني» من خلال إشارتها إلى إدراكنا لنوعين من المشاعر المتضاربة خلال الوقت نفسه، وهي كذلك النموذج الأول لنظريات العدوان أو التفوق أو السيطرة.



٣ ـ كان أرسطو أول من نقل نظرية الضحك من ميدان الحياة إلى ميدان الفن أو الدراما، على أسس نظرية قوية.

٤ ـ ناقش كثير من هؤلاء الفلاسفة موضوع الفكاهة في سياق حديثهم عن الفن أو عن الخبرة الجمالية أو الاستطيقية الخاصة.

٥ ـ لا تعد النظريات التي عرضناها في هذا الفصل هي كل النظريات الفلسفية التي تعاملت مع الضحك، ولكنها أهم هذه النظريات، وهناك نظريات أخرى، نذكر منها - تمثيلا لا حصرا - ما قدمه الفيلسوف الألماني هيجل حول الفكاهة من خلال مناقشاته الخاصة لعلم الجمال، وحديثه عن لطافة الكوميديا، وقوله أيضا إن الفكاهة تنشأ عن التناقضات، مثل ذلك التناقض بين الجهد والنتيجة أو ذلك التناقض الخاص بالمهرج، بين القدرة والطموح.. إلخ، والفكاهة في رأيه تحدث بشكل عام نتيجة التناقض بين الواقع والذات الإنسانية، أو بين العالم الحقيقي، الذي هو عالم كثيف أو ثقيل جدا، وبين عالم لطيف لا وزن له، تطمح إليه الروح الإنسانية [١٢٣].

كما كان هيجل كذلك من أوائل من ميزوا بين الأنواع غير المؤذية المثيرة للضحك، والتي لا تكون هناك نتائج ضارة مترتبة عليها، وبين النشاطات المضحكة، وخاصة التهكم الذي يشتمل على جوانب تدميرية أو عدوانية، وهي الفكرة التي طورها كيركجورد بعد ذلك [١٢٤]. ومع ذلك، يعترف كثير من الباحثين بأن أفكار هيجل حول الضحك هي أفكار شحيحة وغامضة بدرجة كبيرة [١٢٥].

وهناك أفكار أخرى حول الضحك قدمها فلاسفة أمثال فرنسيس بيكون ونيتشه وغيرهما، لكن التعامل الشامل مع كل هذه النظريات إضافة إلى ما تناولناه، يحتاج من الكاتب إلى تخصيص كتاب كامل أو أكثر، وهو ما يتجاوز الحدود المنوطة بالكتاب الحالي.

نختتم هذا الفصل فنقول إن كثيرا من الأفكار التي قدمها الفلاسفة حول الضحك ستتردد أصداؤها، مع إضافات صغيرة أحيانا وكبيرة أحيانا أخرى، لدى كثير من علماء النفس أصحاب النظريات المهمة في هذا المجال، وهذا هو موضوع الفصل القادم من هذا الكتاب.

3 علم النفس والضحك

نستعرض في هذا الفصل النظريات الأساسية التي ظهرت فى مجال علم النفس، وحاولت أن تفسر هذه الظواهر المميزة التى نتناولها فى هذا الكتاب، والخاصة بالفكاهة والضحك، وسوف نلاحظ أن كثيرا من هذه النظريات، إن لم يكن كلها، يقوم على أساس أفكار وردت هنا أو هناك لدى بعض الفلاسفة الذين استعرضنا أفكارهم في الفصل السابق.

وسوف نلاحظ كذلك أن كثيرا من هذه النظريات يقع ضمن الفئتين الخاصتين بنظرية التناقض في المعنى و السيطرة أو التفوق، لكن هذه النظريات كانت بمنزلة الخطوة الأولى أو المقدمة الأولى لعدد كبير من الدراسات العملية الواقعية التي أجريت على الفكاهة والضحك وهي الدراسات التي سنشير إليها في فصول قادمة من هذا الكتاب.

«إن جوهر الفكاهة هو الحساسية والدفء والرقة والصحبة الجميلة... إن جوهر الفكاهة هو الحب».

توماس كارليل

أولا ـ البدايات النظرية الأولى

نستعرض في هذا القسم من هذا الفصل البدايات النظرية الأولى في مجال علم النفس التي حاولت الربط بين ظاهرة الفكاهة



والضحك، من ناحية، وبين بعض العمليات السيكولوجية العقلية أو الانفعالية أو الاجتماعية، من ناحية أخرى. وكثير من الأفكار التي نستعرضها في هذا القسم مجرد شذرات أو تعليقات أو استبصارات مهمة وردت لدى هؤلاء العلماء الذين كان بعضهم يضع قدماً في مجال الفلسفة، وقدماً أخرى في مجال علم النفس (مثل «ألكسندر بين» مثلا).

«ألكسندر بين» والضحك كنوع من القوة

قدم الفيلسوف وعالم النفس الاسكتلندي «ألكسندر بين» (١٨١٨-١٩٠٣) إسهاما كبيرا في مجال علم النفس من خلال تأكيده أهمية الإرادة والانفعالات في السلوك. وقد تعامل مع موضوع الضحك تحت عناوين مثل «انفعال القوة The Emotion of Power»، وأيضا «الانفعالات الجمالية The Asethetic Emotions».

ونظريته حول الفكاهة بمنزلة التفصيل أو التوسع في نظرية هوبز حول ذلك المجد المفاجئ المصحوب بالبهجة Sudden glory، مع تأثيرات خاصة من شوبنهور أيضا، ووفقا لما قاله «بين» فإن أحد الأسباب الرئيسة للضحك هو ذلك الشعور بالانتصار على عدو ما، أو على تحد معين، أو مهمة شاقة معينة، ومن ذلك مثلاً، ما يحدث بعد فترة من النشاط الشاق والمكثف عندما يكتمل عمل المرء، فإن هذا الفرد يحتاج إلى ما يشبه خروج البخار المكتوم بداخله عن طريق تلك الانفجارات التشنجية من الضحك، والتي هي بمنزلة تدفق واضح في الطاقة العصبية التي كانت محبوسة أو مقيدة خلال فترات التحدي أو الأعباء الشاقة السابقة على اكتمال العمل (أو المهام).

هكذا يكون الضحك وثيق الصلة باللذة التي يستثيرها الفوز أو النصر، كما يصبح الضحك علامة على اللذة عموما. ولذلك قد يشعر الأفراد بألم شديد عندما يكونون موضوعا للسخرية أو الضحك.

وعلى نحو جوهري، هناك عنصران أساسيان في الضحك في رأيه هما: الشعور بالتفوق، وكذلك التحرر المفاجئ من القيود أو الضوابط. ولم يقل «بين» بضرورة وجود وعي مباشر بتفوقنا نحن الخاص، فنحن قد نضحك متعاطفين مع شخص آخر ينتصر على خصمه (في المصارعة أو الملاكمة أو الشطرنج مثلا) [١].

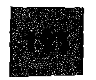
كما أنه لم يشترط أن يكون موضوع الضحك والسخرية من شخص إنساني بالضرورة، فنحن قد نضحك، في رأيه، من فكرة أو من مؤسسة سياسية، أو حتى من شيء غير حي، لكن من خلال تحويله إلى حالة يشبه فيها شخصا معينا، يتم الإقلال من شأنه.

جيمس سلي وارتباط الضحك باللعب

اهتم عالم النفس البريطاني «سلي» (١٨٤٢-١٩٢٣) بسلوك اللعب لدى الأطفال، بل أسس مجتمعا خاصا لدراستهم. أما فيما يتعلق بالمنحى الخاص به حول الفكاهة، فقد قدم «سلي» تصنيفا يشتمل على اثنتي عشرة فئة سلوكية تستثير الضحك هي: ١- المواقف الجديدة المدهشة. ٢- التشوهات الجسمية. ٣- الرذائل والنقائص الأخلاقية. ٤- السلوك الأخرق Disorderliness. ٥- مواقف سوء الحظ Misfortune المحدودة أو الصغيرة. ٦- الأحداث الطارئة المفاجئة. ٧- التظاهر. ٨- الرغبة في المعرفة، وربما بقصد التطفل، والمهارة في ذلك. ٩- الظروف المتناقضة والعبثية (أو اللامعقولية). ١٠- التلاعب بالكلمات. ١١- التعبير عن المزاج المرح أو الجذل. ١٢- الظرف البارع بدرجة كبيرة أو التفوق على شخص آخر.

ويتحدث بعض العلماء عن نظرية «سلي» تحت اسم نظرية مزاج اللعب Mood-Play حول الضحك. فقد اعتقد «سلي» أن الاستمتاع بالضحك توجد جذوره في تلك الاستثارة المفاجئة للسلوك الخاص بـ «مزاج اللعب»، الذي يشتمل على رفض للنظر إلى الموقف الراهن بطريقة جادة.

ويمكن النظر إلى مزاج اللعب هنا على أنه يشير إلى كل من السلوك التعبيري الخارجي الواضح اللاهي، أو اللاعب، الذي يغلب عليه المرح، أو أنه يشير إلى تلك المعالجات أو التعاملات العقلية الفكرية الداخلية الضمنية المستترة أو المعرفية (كما في حالة التلاعب بالكلمات)، ولو أن هذا السلوك الأخير لا بد أن يشتمل كذلك على نوع النطق لهذه الكلمات المتلاعب بها أو الكتابة لها، ومن ثم يكون هناك جانب واضح صريح معبر عن اللعب خاص بها أيضا.



وقد أكد «سلي» استنتاج «دارون» القائل بوجود سلسلة متدرجة من النمو في سلوك الضحك تمتد من الابتسامة إلى الضحكة، وأن الضحكة هي - في حقيقة الأمر- «ابتسامة» قد نمت أو تطورت. كذلك أكد سلي – مثله في ذلك مثل دارون- أهمية سلوك الدغدغة في المراحل المبكرة من النمو.

والضحك لدى «سلي» – وكذلك ما يصاحبه من تعبير سلوكي- من الأمور المركبة، وذلك لأنه يشتمل على شيء من دهشة الطفل المرحة المرتبطة بالجديد وغير المألوف، وكذلك على شيء من استجابة الطفل البهيجة المرتبطة بالتحدي الخاص باللعب. إنه يشتمل أيضا في – أغلب الأحوال - على نوع من الإحساس بالمجد أو الاعتزاز الناتج من الامتداد والانطلاق بعد الضغط والقيد، مما يمنح أعضاء الأطفال الصغار والحيوانات الصغيرة التي تحررت توا من قيودها نوعا من الانطلاق والحركية الكبيرة.

باختصار، فإن الضحك في ضوء ما يرى سلي، تعبير عن المتعة، وإن النشاط الجسمي المصاحب للضحك يستثير بعد ذلك حالة من النشوة الفسيولوجية داخل الكائن الحي، وقد يفيد الضحك على مواقف مضحكة أيضا، بوصفها نوعا من الوظيفة الاجتماعية التصحيحية (هو في ذلك يشبه برجسون).

لقد أكد «سلي» أن الضحك له وظيفة اجتماعية تصحيحية، وأن وظيفته السيكولوجية الأساسية هي التعبير عن اللذة وتعزيزها، مما يؤهل المرء لمشاركة أكثر استرخاء وأقل توترا في الحياة الاجتماعية. فالضحك، إذن، من الممكن أن يقوم بوظيفة تماسكية في المجتمع، ويمكنه كذلك أن يقوم بوظيفة التنظيم للمجتمع، وأن يقلل من العداوة والعدوان، ويبرز كذلك الوحدة الخاصة بالثقافة لدى الجماعات. وقد ناقش «سلي» الفكاهة في الكوميديا، وفي الروايات المضحكة، وفي الفلسفة [٢] وأهمية نظريته تنبع من تأثيره المباشر وغير المباشر في نظريات أخرى جاءت بعده، وبخاصة نظريتا برجسون وفرويد.

مكدوجل وغريزة الضحك

أنكر عالم النفس البريطاني وليم مكدوجل (١٨٧١-١٩٣٨) أن الضحك تعبير عن اللذة؛ فكل المواقف المثيرة للضحك، في رأيه، هي مواقف غير سارة، لكنها مواقف ستكون مسببة لدرجات متزايدة من الضيق والضرر،

لو لم يتم الضحك منها. ولذلك، فنظريته تتعارض مع النظريات التي اعتبرت الضحك تعبيرا عن البهجة أو الفرح، أو دليلا عليهما. وقد قال مكدوجل إن سوء الفهم الكبير الخاص بهذه المسألة قد حدث عندما جرت المساواة بين الابتسامة والضحكة، مع أن الواجب هو التمييز بينهما، فالابتسامة فقط هي علامة المتعة أو السرور (بما يتعارض مع نظريتي دارون وسلي القائلتين إن الابتسامة والضحك مرتبطان من حيث أصلهما الواحد).

والضحك - في رأي مكدوجل - له وظائف فسيولوجية متنوعة، مثل تنشيط الدورة الدموية، وكذلك عملية التنفس، وزيادة ضغط الدم، وزيادة تدفق الدم إلى المخ، وغيرها، كما أن له وظائف سيكولوجية مثل، زيادة الشعور بالانتشاء من خلال إيقاف كل مواصلة أو استمرار في التفكير، وكذلك إيقاف كل نشاط جسمي، أو عقلي، متواصل [٢]. وقد لاحظ بعض الباحثين أن مكدوجل قد اختزل الشروط التي تستثير الضحك إلى ما يلي: المواقف التي تكون غير سارة بدرجة خفيفة أو معتدلة، وكذلك تلك الأشياء التي قد تستثير درجة ضعيفة من الألم التعاطفي، إذا لم نقم فعلا بالضحك منها. وفي ضوء ذلك قال مكدوجل إن الضحك قد تطور لدى الجنس البشري بوصفه ترياقا، للتعاطف، أو بوصفه رد فعل حمائيا Protective Reaction أي يعمل على حماية الفرد من التأثير الاكتئابي الناجم عن نقائص الآخرين ومظاهر ضعفهم. إن كل الموضوعات المضحكة - في رأي مكدوجل - هي أساسا موضوعات مؤلمة، أو يكون الألم ملازما لها، ومتأصلاً فيها.

وقد اعتبر مكدوجل الضحك نتيجة الدغدغة أكثر أشكال الفكاهة فجاجة، وأكثرها تبكيرا من حيث الظهور. وضع مكدوجل الضحك في قائمة أو طائفة الغرائز الصغرى minor inistints، وقال إن الضحك يختلف عن غيره من الغرائز في أن الدافع (أي الدافع الحافز له) لا يسعى بحثا عن أي هدف يوجد خارجه، لكنه يضمن إشباعه الخاص من خلال وسائل تتعلق بالعمليات الجسمية التي لا تقوم بالتأثير في شيء محدد في البيئة الخارجية.

إذن، وباختصار، ارتقى الضحك - في رأي مكدوجل - كأسلوب تصحيحي ضروري للآثار الناتجة من التعاطف بين الأشخاص، ومن دون حس خاص يتعلق بأشياء مثيرة للضحك في الخارج، إنه كترياق خاص تقدمه الطبيعة في

مواجهة مظاهر سوء الحظ الصغيرة المثيرة للاكتئاب، والتي تواجه الإنسان، ومن دونه. ربما لم يستطع الإنسان البقاء على قيد الحياة، إذن فالضحك وسيلة للبقاء واستمرار الحياة [٤].

كان مكدوجل أول من اقترح أن الضحك يمكن أن يلعب دورا في التقليل من الآثار الناجمة عن تلك القوى الاجتماعية التي تقوض أو تهز دعائم التفكير العقلاني. وقد وصف الضحك على أنه أداة مهمة في تجنب التعاطف المبالغ فيه، ومن ثم في حمايتنا لأنفسنا، ليس من الاكتئاب والحزن فقط، لكن أيضا من كل أشكال التعاطف الفارغ (أو البديل) (Vicariaus Sympothy)، وهو موقف يشبه - إلى حد ما - الكتابات الحديثة حول دور الفكاهة في التخفيف من إحساسنا بالضيق أو المشقة (أو الاستثارة الانفعالية)، فبدلا من أن نصيب أنفسنا بالاكتئاب، نتيجة للألم أو الضيق التعاطفي، يحول الضحك تلك الموضوعات الخاصة بمظاهر سوء الحظ الصغرى لدى زملائنا ومعارفنا إلى نوع من المثيرات التي تدعم شعورنا بحسن الحال جسميا وعقليا. إنه يمنع عقولنا من أن تتأرجح وتدور وتركز على مثل هذه الموضوعات المثيرة للاكتئاب حتى تسقط في براثنه.

إن الضحك هو، وعلى نحو أساسي وجوهري، ترياق ضد الألم التعاطفي كما ذكر مكدوجل.

لا تعد نظرية مكدوجل نظرية سيطرة، لكن مونرو قال إن ذلك أمر ممكن أيضا، لأن مكدوجل اعتبر مصائب الآخرين السبب الرئيس في الضحك، وهذا غير صحيح في رأينا، لأن مكدوجل لم يقل إن متعة الضحك تنبع من إحساس الزهو الخاص بالتفوق أو السيطرة. فالضحك سار فقط في رأيه لأن العمليات الفسيولوجية المتضمنة فيه، ومنها تزويد الدم بالأوكسجين وما شابه ذلك، هي عمليات سارة. إننا نستمتع بالضحك ونبحث عنه، لكن الضحك ليس تعبيرا عن السرور في ضوء هذه النظرية.

إن الأشياء التي نضحك منها ليست سارة في حد ذاتها، بل إنها، بدلا من ذلك، وعلى نحو واضح، وثابت، غير سارة. إن مصائب الآخرين من الأمور غير السارة. وذلك بسبب تعاطفنا الطبيعي مع زملائنا الذين تلحق بهم هذه المصائب. والتعاطف ببساطة يعني أننا نميل إلى مشاركة الآخرين انفعالاتهم

أو مشاعرهم، فالخوف لدى عضو واحد من القطيع سيسبب الخوف لدى بقية الأعضاء، وهذا كما هو واضح، ميكانيزم أو آلية بقائية، وذلك لأنه يستخدم حالات التوازن من أجل بقاء الجماعة على قيد الحياة.

الضحك، إذن، ميكانيزم غريزي طبيعي نستطيع من خلاله أن نحول الألم إلى متعة أو سرور. وهو في جوهره بمنزلة القطع في الاستمرارية الخاصة بعملياتنا العقلية، وفي تدفق التفكير. إنه يوقف التيار الخاص بالنشاط العقلي، ويمنعنا من أن نظل نجثم في موقف مثير للضيق، بل إن هذا الموقف قد يكون مناسبة مفيدة للضحك. وحيث إن الضحك إحساس جسمي سار، فإنه يحول الألم التعاطفي إلى متعة وسرور. إن الضحك إذن يخرجنا من وجهة عقلية خاصة، أو من تيار خاص من التفكير يسير في اتجاه الاكتئاب.

إن الضحك هو الذي يكسر التيار الخاص بالأفكار غير السارة المتواصلة على ما لحق بالآخرين من أضرار. وكأن المرء يقول مع الشاعر بيرون «إذا ضحكت فذلك لكي لا أبكي» (٥).

إن نظرية مكدوجل محدودة لأنها ربطت الضحك بمصائب الآخرين فقط، كما أنها قالت إن الموضوعات المضحكة موضوعات مؤلمة غريزيا، وهذا أمر لم يوضحه مكدوجل، ولم تؤكده دراسات عديدة. ولم يتحدث مكدوجل عن موضوعات ومثيرات مضحكة أخرى، مثل المهرجانات، والحفلات، واللعب بالكلمات، وتداخل المواقف، وكلها موضوعات سارة على نحو ملازم لها، ومتأصل فيها، وليست مؤلمة.

ثانيا- نظريات التحليل النفسي

تبدو الإسهامات التي قدمناها في القسم السابق من هذا الفصل مجرد شذرات وتفاصيل صغيرة، أما النظريات الكبيرة فبدأت مع فرويد في بدايات القرن العشرين.

سنتحدث هنا عن نظرية فرويد التي أشار خلالها إلى العلاقة الخاصة بين النكتة ونشاط اللا شعور، وكذلك إلى تلك التشابهات الخاصة بين النكتة والأحلام، وإلى غير ذلك من الأفكار.

كما نتحدث في هذا الجزء - كذلك - عن نظرية إرنست كريس عن علاقة الضحك بعمليات العودة أو النكوص الخاصة التي يقوم بها الضاحك إلى مناطق معينة من النشاط النفسي شبيهة بما كان يحدث خلال الطفولة من نشاطات وأفكار مرحة ترتبط بالبهجة والمتعة والضحك.

١ـ النكتة واللا شعور (نظرية فرويد)

عندما كان فلهلم فلايس «يقرأ مخطوطة كتاب تفسير الأحلام في خريف عام ١٨٩٩ قال لفرويد إن الكثير من الأحلام مملوءة بالنكات، وقد ذكر فرويد هذه الملحوظة في أحد هوامش كتابه، ورد على فلايس بخطاب قال فيه إنه سيقدم تفسيرا لهذه الملحوظة في عمل جديد يكتبه. وهناك دلائل، كما يقول بيتر جان في مقدمة كتاب «النكات وعلاقاتها باللاشعور»، على أن هذا الموضوع كان يشغل عقل فرويد قبل هذا التاريخ (٦).

لقد كان فرويد مندهِشا من ذلك التكرار الخاص للبنى التي تماثل شكل النكتة في الأحلام ذاتها، أو في الترابطات أو التداعيات الخاصة بها.

وكان فرويد كذلك مهتما بالنكتة اليهودية، وتأثر في كتاباته عن الفكاهة بكتابات ثيودور ليس (١٨٥١-١٩١٤)، الذي كان أستاذا جامعيا في ميونخ يكتب حول علم النفس وعلم الجمال (الجماليات)، وهو صاحب مصطلح التقمص. وقد تأثر فرويد بمقالة له حول اللا شعور عام ١٨٩٧، وأيضا بكتابه المسمى «الحقائق الأساسية للحياة العقلية (١٨٨٣) The Basic facts of mental life. أما عمله الأكثر تأثيرا في فرويد في موضوع النكتة والفكاهة، فكان كتابه المسمى «الضحك والفكاهة» Komik and Homor الذي ظهر عام ١٨٩٨. وقد كان هذا العمل هو الذي شجعه على البدء في كتابة الأساس حول النكتة (٧).

نظر المحلل النفسي النمساوي الشهير سيجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) إلى الفكاهة، فاعتبرها واحدة من أرقى الإنجازات النفسية للإنسان. وتصدر الفكاهة في ضوء التصور الفرويدي عن آلية (ميكانيزم) نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات، وتقوم هذه الآلية الدفاعية على أساس تحويل حالة الضيق (أو عدم الشعور بالمتعة) إلى حالة من الشعور الخاص بالمتعة أو اللذة.

توجد كتابات فرويد حول الفكاهة والضحك في مصدرين أساسيين فقط هما: كتابه حول النكات وعلاقتها باللا شعور Jokes and their relation to the unconscious الذي صدر عام ١٩٠٥، ثم في مقالة قصيرة بعنوان الفكاهة Humor ظهرت عام ١٩٢٨.



ففي هذه الكتابات ميز فرويد بين ثلاث فئات من الخبرات المبهجة، هي: النكتة Joke وتسمى بالألمانية Witz، وتترجم أحيانا إلى الإنجليزية على نحو غير دقيق من خلال المصطلح Wit الذي لا يعني نكتة بل يشير إلى معنى قريب من معنى الظرف البارع أو الدعابة اللطيفة أو الذكية في اللغة العربية. وإضافة إلى النكتة هناك الأمر المضحك Comi، ثم الفكاهة Humor.

وتشتمل كل فئة من هذه الفئات على طاقة نفسية مقتصدة أو جرى توفيرها، أي قد أصبحت ـ هذه الطاقة ـ غير ضرورية أو غير مطلوبة، بالنسبة إلى الأغراض العادية أو المألوفة، والتي عادة ما تبذل هذه الطاقة من أجل تحقيقها أو إنجازها. وتُبدَّد هذه الطاقة الفائضة على هيئة ضحك.

وتنشأ اللذة (أو المتعة) الخاصة بالنكتة عن ذلك الاقتصاد في الطاقة، وهي تلك الطاقة التي كانت ستنفق في عمليات الكف أو الكبت للغرائز العدوانية والجنسية. أما المتعة الخاصة بالمضحك Comic فتنشأ عن ذلك الاقتصاد أو التوفير في الطاقة التي كان سيتم إنفاقها في التفكير. وأخيرا فإن متعة الفكاهة إنما تنتج من ذلك التوفير في الطاقة التي كان سيتم إنفاقها في الانفعالات بشكل عام.

تُفيد النكات من بعض التكنيكات المعرفية (اللا شعورية خاصة) المتعلقة بعمل النكتة أو نشاطها، مثل الإحلال (أو الإبدال)، والتكثيف، وغيرهما، مما يسمح للفرد بالتعبير الموجز عن دوافعه أو اندفاعاته اللا شعورية التي غالبا ما تكون ذات طبيعة عدوانية أو ذات طبيعة جنسية.

وغالبا ما تُكبَت هذه الدوافع في مواقف الحياة اليومية العادية. لكن في مواقف الاستماع للنكات تصبح تلك الطاقة التي تكرس من أجل كبت هذه الغرائز البدائية (الجنسية والعدوان) طاقة فائضة، عندما يكتشف المرء أنه لا حاجة له إلى أن يكبت عمليات التعبير عن هذه الغرائز، فالتعبير هنا غير واقعي، ومن ثم فهو غير مهدد للأنا. إنه بمنزلة اللعب العقلي، ومن ثم يجري تبديد هذه الطاقة الفائضة التي لم توظف من أجل الكبت على هيئة ضحك.

لاحظ، أيها القارئ العزيز، على كل حال، ذلك التأثر الواضح لدى فرويد هنا بفكرة كانط عن التوقع الشديد المصحوب بالتوتر، والذي يفضي في النهاية إلى «لا شيء»، وكذلك إشارته إلى الحركات الجسمية المصاحبة للتوتر، والذي يؤدي الاسترخاء المفاجئ فيها ـ حينما يفضي التوتر إلى لا شيء ـ إلى حدوث الضحك.

أما الفئة الثانية من فئات الظواهر المرتبطة بالضحك لدى فرويد فهي فئة المضحك Comic، وهي تتعلق بالمصادر غير اللفظية للبهجة والضحك، مثل: الكوميديا الارتجالية التهريجية Slapstick، وما يقوم به مهرجو السيرك أيضا.

ففي مثل هذه المواقف، كما يقول فرويد، يحرك المتلقي قدرا من طاقته العقلية، بحيث يكون في حالة خاصة من التهيؤ لما يمكن أن يحدث. وقد قال فرويد هنا أيضا إن المضحك (أو الهزلي) يشتمل على ضحك مبهج من ذلك السلوك الشبيه بسلوك الأطفال الذي يحدث أمامنا، هنا قد يضحك المتلقي من نفسه أو من الآخرين. وقد وصف فرويد هذا النوع من الضحك على أنه بمنزلة «الاستعادة لضحك الطفولة المفقود».

أما الفئة الثالثة، التي أطلق فرويد عليها اسم «الفكاهة»، فهي تحدث عادة في مثل تلك المواقف الخاصة التي يعايش فيها المرء، أو يشعر، بانفعالات سلبية، مثل الخوف، أو الحزن. لكن إدراكه للعناصر المسلية أو المتناقضة في الموقف، يزوده بمنظور متغير متحول حول هذا الموقف، مما يسمح له بتجنب الإحساس المباشر بالأثر السلبي لهذا الموقف. وتنشأ متعة الفكاهة، بهذا المعنى المحدد، عن التنفيس (أو التفريغ) عن تلك الطاقة التي كانت سترتبط بمثل هذا الانفعال السلبي (أو المؤلم) أو ذاك، لكنها أصبحت الآن طاقة فائضة أو زائدة، ومن ثم يتحول الإدراك المصحوب بالتوجس أو الخوف إلى إدراك مبهج يحدث الضحك [٨].

هنا ينبغي أن نلاحظ أن فرويد يستخدم مصطلح الفكاهة بهذا المعنى المحدد، وذلك كي يشير من خلاله إلى فئة واحدة من فئات الفئة الكبرى التي يسميها الناس ـ ونحن منهم ـ بالفكاهة. فالفكاهة في ضوء تصور فرويد لها (وتمييزها عن النكتة) نوع من الآلية الدفاعية التي تسمح للمرء بأن يواجه موقفا صعبا من دون أن يقع فريسة للانفعالات غير السارة المصاحبة لهذا الموقف. بهذا المعنى يكون فرويد أول من أشار ـ بين علماء النفس ـ إلى الدور الإيجابي للفكاهة والضحك ـ رغم الإشارات العابرة لذلك لدى مكدوجل ـ وهي الإشارة التي ستتحول فيما بعد إلى نظريات ودراسات كثيرة تنظر إلى الفكاهة على أنها أسلوب مواجهة يستعين به المرء في مواجهة الأزمات،كما سنوضح ذلك في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

نظر فرويد إلى الفكاهة كذلك على أنها بمنزلة النشاط الخاص للأنا الأعلى الذي يحاول تخفيف حالة القلق التي يشعر بها الأنا، فيؤكد ـ هذا الأنا الأعلى ـ للأنا ذلك قائلا «انظر، هذا كل ما يساويه هذا العالم الذي تحدق به المخاطر، كما هو واضح، إنه مجرد لعب أطفال، شيء لا يستحق إلا أن نضحك منه» (٩).

عرض فرويد معظم أفكاره المهمة حول الفكاهة والضحك في كتابه السالف الذكر عن «النكتة وعلاقتها باللاشعور»، ونستعرض الآن أهم ما ورد في هذا الكتاب ببعض التفصيل.

العمليات الأساسية في النكتة

يقول فرويد إن العملية الأساسية في النكتة هي «التكثيف المصحوب بتكوين بديل»، وقد يكون هذا البديل بمنزلة الكلمة المركبة، كما في حالات النكات التي تقوم على أساس الربط بين الكلمات المنفصلة، وفي كلمة واحدة مركبة. لكن الاختصار أو الإيجاز في ذاته ليس كافيا لإنتاج النكت، وإلا كانت كل عبارة مأثورة بمثابة النكتة. إن الإيجاز الخاص بالنكتة ينبغي ـ كما يقول فرويد ـ أن يكون من نوع معين، إنه ينبغي أن يكون محصلة لعملية تحدث هناك، خلف عملية التكوين اللفظي للكلمات، أي محصلة لتلك العملية الخاصة بتكوين البديل. فمن خلال الاستفادة من الإجراءات الاختزالية الخاصة هنا، والتي تسعى من أجل تعطيل العملية الخاصة بالتكثيف أو حلها، فإننا نجد أن النكتة تعتمد كلية على التعبير اللفظي، كما يتم وضع أسسه خلال عملية التكثيف، ومعظم ما نستمده من متعة من النكات إنما يعتمد على هذه العملية (١٠). فكيف تحدث عملية التكثيف هذه، وما علاقتها بالحلم؟ وما علاقة النكتة بالحلم؟

النكتة والحلم

هنا يعود فرويد إلى كتابه الذي نشره عام ١٩٠٠ بعنوان «تفسير الأحلام»، والذي حاول فيه أن يلقي الضوء على ما هو محير في الأحلام، بوصفها مادة مستمدة من نشاطنا العقلي العادي. وقد قام خلال ذلك بالمقابلة أو المقارنة بين المحتوى الظاهر، لكنه شديد الغرابة، للحلم وبين الأفكار الحلمية الكامنة، الرمزية،لكنها المنطقية، والتي يستمد الحلم منها وجوده. وهنا يقول فرويد إنه فحص العمليات التي تصنع الحلم أو تشكله، بصرف النظر عن المحتوى

المتغير أو الأفكار الحلمية الكامنة فيه، وفحص كذلك القوى أو الطاقات الجسمية المتضمنة في مثل هذا التحول ما بين الطبيعة الكامنة للحلم والصورة الظاهرة له. وقد أطلق فرويد على الطبيعة الكلية لعمليات التحول هذه اسم «عمل الحلم Dream-Work» أو نشاطه كما قال، ووجد نتيجة لذلك أن من أهم العمليات التي ينجز الحلم نشاطه من خلالها هي عملية التكثيف Condensation، وهي العملية التي تكشف في رأيه عن نوع من التماثل الشديد مع العملية المشابهة لها، والتي تحدث في النكتة، والتي تؤدي في الحالتين إلى الإيجاز (الاختصار)، وإلى تكوين أشكال بديلة ذات طبيعة مماثلة أيضا. ففي مناسبات عديدة يكون ما تنتجه عمليات التكثيف في الأحلام موجودا على هيئة بنيات خاصة مركبة، في شكل صور تشبه تماما أحد الأشخاص أو أحد الأشياء، وهي تكون صورا مطابقة لهذا الشخص أو الشيء أو الكائن، عدا أنه تحدث فيها إضافة، أو تغيير ما مستمد من مصدر آخر، إنه تعديل يحدث بالطريقة نفسها التي تحدث من خلالها التعديلات في بعض النكات [11].

ومثلما يكون للأحلام شكلها الظاهر ومحتواها الباطن، كذلك يكون للنكات معناها الظاهري الحرفي، ومعناها المجازي أيضا، ومن ذلك التفاوت بين هذين المعنيين قد ينتج الضحك.

فالنكتة إذن تركيب جديد مجازي خيالي مكثف يقدم البديل نتيجة الربط غير المباشر الذي يحدث بين شكله الخارجي الحرفي، ومحتواه الداخلي المجازي.

تكنيكات النكتة

لخص فرويد بعد ذلك التكنيكات أو الحيل التي يتم تكوين النكات من خلالها فيقول إنها تشتمل على:

١- التكثيف: وقد يجري ذلك من خلال: أ ـ تكوين كلمات مركبة.

ب ـ التعديل (في الكلمات والأصوات مثلا).

٢- الاستخدام المتعدد للمادة نفسها: وقد يحدث ذلك من خلال الاستخدام:

أ- للمادة ككل أو لبعض أجزائها.

ب ـ من خلال نظام ترتيب مختلف لمكوناتها.

ج ـ من خلال الكلمات نفسها التي تكون أحيانا زاخرة بالمعنى، وأحيانا فارغة منه.

٣- من خلال المعاني المزدوجة مثل:

أ- استخدام المعنى كاسم لشخص واسم لشيء أيضا.
ب- المعاني المجازية والحرفية.
ج- اللعب بالكلمات.

وتعد عمليات اللعب بالكلمات حالة خاصة، في رأي فرويد، من عمليات التكثيف، لكنه تكثيف يتم من دون تقديم بديل جديد، وكل التكنيكات السابقة تقوم على أساس نزعة خاصة للاختصار، أي للتوفير في الطاقة، وللإيجاز في الوصف، وكأنها تستلهم مقولة هاملت: «اختصر، اختصر، اختصر يا هوراشيو» (١٢).

النكتة بنت الإيجاز

كان تشيكوف يقول «العبقرية بنت الإيجاز»، وهي مقولة تصدق كذلك لدى فرويد في تفسيره لقيام النكتة على أساس مثل هذه العملية، حيث يكشف كل تكنيك من تكنيكات النكتة عن نزعة خاصة لتوفير شيء ما في التعبير الخاص بها، لكن العكس غير صحيح كما قلنا، فليس كل إيجاز نكتة. إن هناك نوعا خاصا من الإيجاز أو الاقتصاد تعتمد عليه الخاصية المميزة للنكتة. إن الاقتصاد أو التوفير الذي يحدث هنا ليس شبيها ـ كما يقول فرويد ـ بما تقوم به ربة منزل حين تذهب إلى السوق البعيدة كي تشتري الخضروات أو الفاكهة بثمن أقل مما تباع به في السوق القريبة من بيتها (١٣).

فما الذي توفره النكتة من خلال أسلوبها أو تكنيكها الخاص؟ هل هو مجرد التجميع أو الضم معا لعدد قليل من الكلمات؟ لا حيث يتمثل الأمر، بدلاً من ذلك، في حدوث سعي لدى صاحب النكتة لأن يكتشف كلمة واحدة، أو صورة واحدة، تعمل على تحويل إحدى الأفكار إلى شكل غير مألوف، ويعمل هذا الشكل على تزويدنا بقاعدة لتركيب الفكرة الأولى ـ المألوفة ـ مع الفكرة الجديدة غير المألوفة. وينبغي أن يكون هذا التحول أو هذا الشكل الجديد للفكرة أبسط وأسهل وأكثر إيجازا بقدر الإمكان، وذلك من حيث تعبيره عن هاتين الفكرتين، حتى لو كان هذا الأمر، أي هذا التحول، يشتمل كذلك على شكل غير مألوف أو غير متوقع من التعبير (١٤).

يذكر فرويد هنا نكتة عن اثنين من اليهود تقابلا مصادفة في حمام عام فسأل أحدهما الآخر: هل أخذت حماما؟ فرد الآخر: ماذا؟ هل سرق واحد منها؟

وتقوم النكتة، هذه، على أساس التلاعب بالكلمات، والازدواج الخاص في الدلالة بين التعبير «أخذت» الذي يشير إلى تمام عملية الاستحمام، و «أخذت حماما» الذي يشير أيضا إلى الحصول على شيء بشكل قد يتم عنوة (السرقة)، وكذلك على إحالة الشخص الثاني في النكتة للمعنى إلى نفسه كما لو كان لصا يخشى الاتهام بالسرقة (١٥).

ويذكر فرويد نكتة أخرى ملخصها ما يلي: «اقترض رجل فقير مبلغاً من المال من أحد أقاربه الأثرياء، مؤكدا له أنه يمر بظروف شديدة الصعوبة. وفي اليوم التالي تقابل الشخص الثري مع قريبه الفقير مصادفة، حيث وجده جالسا في أحد المطاعم الفخمة وأمامه طبق كبير من سمك السلمون بالمايونيز، وكان مستغرقا في تناوله باستمتاع كبير، فاقترب الثري منه وقال له: ماذا؟ هل اقترضت المال مني كي تتناول السلمون بالمايونيز؟ هل هذا ما أنفقت نقودي فيه، فأجاب المفلس: أنا لا أفهمك، فأنا إذا لم يكن لدي أي مال لن أستطيع أن أتناول السلمون بالمايونيز، وإذا كان لدي مال قليل لا ينبغي أيضا أن أتناول السلمون بالمايونيز، فمتى أستطيع أن أتناول هذا السمك الذي أحبه؟» (١٦).

ويعلق فرويد على هذه النكتة بقوله إنه ليست هناك معان مزدوجة هنا، ولا لعب بالكلمات، ولا استخدام متعدد للمادة نفسها، ولكن هناك تكرار حقيقي لمادة متطابقة يتطلبها موضوع النكتة. إن ما يستحق الاهتمام هنا في رأيه هو ذلك التعليق الموجود الذي يردده ذلك الشخص الفقير المعوز، الذي اقترض النقود مدعيا وجود ظروف صعبة يمر بها، ثم ذهب وتناول بها سمك السلمون بالمايونيز الذي يحبه. إن إجابته تكشف عن شكل من أشكال الحجج غير المنطقية، إنه يتجاهل الموضوع الأصلي، والسؤال الموضوعي الموجه إليه، ويدافع عن نفسه، وعما قام به، ويتساءل بما يشبه المنطق الظاهري، لكنه منطق خادع وكاذب ومتحايل: متى ينبغي أن آكل سمك السلمون بالمايونيز؟ وليست هذه هي الإجابة الصحيحة عن سؤال قريبه المحسن الذي كان لا ينهره لأنه يتناول هذا الطعام الشهي في اليوم نفسه الذي اقترض فيه النقود، ولكن لأنه كان ينبغي أن ينفقها في تلك الظروف الصعبة التي ادعى أنه يمر بها، والتي كانت تستدعي منه ألا يفكر البتة في إنفاق النقود في مثل هذه الرفاهية (١٧).



إن التكنيك المستخدم هنا كما يقول فرويد ليس هو التكثيف، كما في نكات التلاعب بالكلمات؛ ولكنه الإبدال أو الإزاحة Displacement، حيث يكمن جوهر النكتة - هنا - في ذلك التحويل الذي حدث في مسار التفكير، أي في ذلك التركيز السيكولوجي على موضوع غير الموضوع الأصلي الذي بدأت به النكتة (الموضوع الافتتاحي للنكتة كما يقول فرويد). وفي هذه النكتة أيضا نوع من الاختزال، وهو اختزال (في الطاقة والشكل) يكون ممكنا فقط لو استطعنا أن نغير مسار التفكير. إن الرد على اللوم الموجه لأكل سمك السلمون بالمايونيز هنا قد يشتمل على صيغتين، إحداهما مباشرة يقول صاحبها بمقتضاها لقريبه الثري: «أنا لا أستطيع أن أمنع نفسي من تذوق ما أشتهيه، وأنا لا أبالي حين أحصل على النقود في أي شيء أنفقها. هذا هو التفسير لما تجده أمامك». لكن مثل هذا الرد لن يكون نكتة، بل وقاحة [١٨]، أما الرد الذي جاء في النكتة، ولأنه تضمن إبدالاً للإجابة المتوقعة بإجابة أخرى، فربما كان هو الذي يستثير الضحك هنا.

أنواع النكات

يميز فرويد كذلك بين نوعين من النكات هما: **١- النكتة اللفظية Verbal Joke**. **٢- النكتة التصورية Conceptual Joke**. وتلعب عملية التكثيف المصحوبة بتكوين البديل دورا مركزيا في النكات اللفظية، وهي تلك النكات التي تقوم على أساس التوريات واللعب بالألفاظ. وقد ربط فرويد - كما أشرنا - بين عملية التكثيف هذه والعملية المماثلة في الأحلام. أما النكات التصورية فتقوم على أساس تكنيك الإبدال أو الإزاحة، وهو تكنيك يحدث في الأحلام أيضا، ويضاف إلى ذلك تكنيكات أو أساليب أخرى تقوم النكات التصورية على أساسها، مثل: العبثية أو اللامعقولية، والتمثيل بالنقيض، وإظهار الخير شريرا، والعكس بالعكس، مثلا، وغير ذلك من الأساليب التي ترتبط كذلك بآلية عمل الأحلام.

فالإبدال مسؤول أيضا عن ذلك الظهور المحير للأحلام، مما يمنع تعرفنا على الحلم بوصفه «مجرد استمرار لحياتنا في أثناء اليقظة»، كما قال الشاعر شيلي ذات مرة.



أغراض النكتة أو أهدافها:

يقول فرويد إنه عندما لا تكون النكتة غاية في ذاتها؛ أي عندما لا تكون نكتة بريئة، يكون هناك غرضان أساسيان تعمل النكات على إشباعهما أو الوفاء بهما، وهما:

١- النكتة العدائية: وتخدم أغراض التعبير عن العدوان، والسخرية، والدفاع عن النفس، ومهاجمة الآخرين.

٢- النكتة الجنسية: وتخدم الأغراض الخاصة بالاستعراض أو الكشف عن الميول الجنسية، وما يرتبط بها كذلك من مشاعر الخجل أو الذنب، وكل ما هو فاحش وخارج، أو مقرف، بالمعنى الشامل لهذه الكلمة.

وينظر فرويد إلى النكتة هنا على أنها بمنزلة القناع؛ القناع العدواني أو الجنسي الذي يخفي الشخص وراءه كل حالات الإحباط والإخفاق الخاصة به، ويعبر كذلك عن رغبة الراوي للنكتة في أن يشاركه الآخرون مشاعره هذه. وتلعب عمليات التعليم والثقافة والعوامل الحضارية دورها في إضفاء أقنعة أكثر تهذيبا على هذه النكات.

تسمح لنا النكات العدوانية مثلاً بالاستفادة (التوظيف أو الاستثمار) من شيء مثير للسخرية لدى خصومنا أو أعدائنا، وحيث إنه لا يمكننا، بسبب عوائق واقعية واجتماعية عديدة، أن نعبر بشكل صريح أو شعوري عن مشاعرنا العدوانية هذه؛ فهنا تمكننا النكتة من الهروب من هذه القيود والعوائق، وتفتح أمامنا منابع جديدة للمتعة كانت غير قابلة للوصول إليها من قبل. وهكذا تقدم النكتة رشوة (هدية) للمستمع، بأن تمنحه متعة خاصة، خاصة إذا أخذ الجانب الخاص بنا، وشاركنا في الضحك من عدو مشترك أو هكذا يبدو لنا (١٩).

النكتة واللعب

يظهر اللعب لدى الأطفال - كما يقول فرويد - عندما يحاولون الاستفادة من الكلمات القليلة التي يعرفونها فيحاولون أن يركبوها معا في تراكيب جديدة، وغالبا ما تكون، هذه العملية، ذات تأثيرات ممتعة لديهم. وتنتج هذه التأثيرات من التكرار، التكرار لما هو متماثل، وكذلك إعادة الاكتشاف لما هو مألوف؛ وتشابه الأصوات أو الكلمات. ويعتبر التكرار هنا بمنزلة



التوفير في الطاقة النفسية التي كان ينبغي إنفاقها، لذلك يستمر الأطفال في اللعب بالكلمات، يستمرون دونما اعتبار لمعاني الكلمات، أو تماسك الجمل.

قد يكون اللعب بالكلمات والجمل، ذلك اللعب المدفوع بالتأثيرات السارة للاقتصاد (أو السهولة الناتجة من الإيجاز نتيجة للقدرة على التكرار، من دون عناء، للكلمات والتعبيرات)، قد يكون بمنزلة المرحلة الأولى في النشاط الخاص بالنكتة. ويصل هذا اللعب إلى نهاية خاصة له من خلال العامل القوي الخاص بالملكة النقدية أو العقلانية. هنا يتم رفض مثل هذا النوع من اللعب والنظر إليه على أنه بلا معنى، أو أنه أمر عبثي فعلا، ونتيجة لهذا النقد يتم تجنب اللعب بل قد يصبح مستحيلاً. ولن يستطيع الطفل - وكذلك الراشد فيما بعد - القيام بمثل هذا اللعب إلا إذا هرب مؤقتاً من رقابة العقل النقدي وتحريماته المستمرة. هنا فقط يمكن أن تصبح المتع الخاصة بتلك الألعاب القديمة أمرا ممكنا مرة أخرى [٢٠]. لكن المرء لا يمكنه أن ينتظر حدوث مناسبات معينة حتى يحصل على تلك المتعة، لذلك فإنه يبحث عن هذه المناسبات؛ يبحث عن وسائل معينة يجعل من نفسه بواسطتها مستقلا عن ذلك المزاج السار الخاص بالطفولة، أو يبحث عن وسائل تجنبه النقد وتجعله يشبع ذلك المزاج السار القديم في الوقت نفسه.

هنا تظهر المرحلة الثانية للنكات في مسار النمو الخاص بالفرد الإنساني، وتسمى هذه المرحلة بالإضحاك Jesting، ويكون مقصودا منها إطالة مدى المتعة المستمدة من اللعب، وفي الوقت نفسه إسكات تلك الاعتراضات التي تثير النقد. ويكون ذلك ممكنا من خلال طرائق تكون قادرة على جعل الأفكار التي كانت توصف باللا معقولية أو بأنها غير ذات المعنى (في الماضي) موجودة معا الآن بطريقة ذات معنى، وتكون النكتة أبرز هذه الطرائق. هنا تستخدم البراعة الكلية الخاصة بعمل النكتة ويتم حشدها من أجل اكتشاف الكلمات وتجميع الأفكار التي يمكن من خلالها إشباع هذا الشعور. ويكمن جوهر ذلك كله - في رأي فرويد - في ذلك الإشباع الخاص الذي يجعل - بطرائقه البارعة المرهفة - ما هو محرم من خلال النقد أمرا ممكنا بل ممتعا أيضا [٢١].

إذن، تهدف النكتة في رأي فرويد إلى مواصلة نشاط اللعب السار لدى الصغار (الذي كان موجودا أولاً خلال مرحلة الطفولة المبكرة)، كما أنها تجتهد في أن تحمي هذا اللعب من النقد الخاص بالعقل، عقل الفرد أو عقل

المجتمع، هكذا يتم إنتاج النكتة المتعة بسبب قدرتها على رفع قيود القمع والكبت المتنوعة، وبسبب قدرتها كذلك على الاستعادة أيضا لعمليات اللعب العقلي القديمة (٢٢).

هكذا يحدث الضحك إذن، وفقا لنظرية فرويد، عندما تصبح كمية من الطاقة السيكولوجية النفسية ـ والتي كانت موظفة من أجل شحن بعض النزعات أو الميول النفسية بالطاقة ـ، تصبح فجأة فائضة أو زائدة على الحاجة، أي تصبح فجأة غير مفيدة وغير قابلة للاستخدام. ومن ذلك مثلا، ذلك التوتر وطاقاته المصاحبة للتوقع لحدوث أمر ما يتوقع أن يكون جللاً، أي شديد الوقع، ثم نكتشف أنه لا شيء، وإلى مثل ذلك ذهب كانط في تفسيره للفكاهة، ومن خلال ذلك يفسر فرويد النكتة والفكاهة.

إن الخبرة التبادلية الخاصة بالمضحك، والتي تحدث خلال رواية نكتة ما، تؤثر في المستمع كما لو كان الأمر بمنزلة الدعوة له «إلى عدوان مشترك وارتداد أو نكوص مشترك أيضا». إن جانبا معينا من الطاقة النفسية التي يتم تحريرها ـ إذا كنا نضع في حسباننا نكتة عدوانية مثلا، يأتي من ذلك التوفير الخاص في الطاقة التي كانت موجهة نحو الكبت لهذا العدوان. أما الجانب الآخر، والمتعلق بالفائدة أو الحصيلة الخاصة بالمتعة، فيأتي من ذلك الارتداد المشترك، والاستعادة المشتركة من الأشكال الطفولية من التفكير.

وهكذا يشير الضحك، وبطريقة مزدوجة، إلى الفهم المتبادل، والذنب المتبادل أيضا (٢٣).

لم يهتم فرويد كثيرا بالفروق الفردية، ولم يستخدم كذلك مصطلح «حس الفكاهة»، لكنه ركز بدلاً من ذلك على العمليات التي افترض أنها تحدث لدى كل الأفراد عندما يستجيبون لمواقف مضحكة أو مرحة.

قد جاء الاستثناء الوحيد الدال على اهتمام فرويد بالفروق الفردية في نهاية مقالة ١٩٢٨عن «الفكاهة» حين قال: «نحن نلاحظ أنه ليس كل امرئ قادرا على امتلاك هذا الاتجاه الفكاهي، إنه موهبة نادرة وثمينة، وهناك العديد من الأفراد لا تكون لديهم حتى القدرة على انتزاع المتعة من الفكاهة، عندما يتم عرض هذه الفكاهة من جانب الآخرين» (٢٤).

اقترح بعض الباحثين أنه يمكن استنتاج الفروض التالية من نظرية فرويد حول النكات:

١- إن الأفراد الذين يجدون النكات العدوانية الأكثر إمتاعا قد يكونون هم هؤلاء الأفراد الذين يتم كبت العدوان عادة لديهم.

٢- إن الأفراد الذين يجدون النكات الجنسية الأكثر إمتاعا لديهم قد يكونون هم هؤلاء الذين تُكبت الميول الجنسية لديهم في المواقف العادية.

٣- هؤلاء الذين يكون الميكانيزم الدفاعي الأساسي لديهم هو الكبت، والذين يكون الأنا الأعلى لديهم قويا كذلك، لن يضحكوا من النكات أيا كانت.

٤- البارعون في إطلاق النكات يكونون أكثر عصابية من الأفراد العاديين.

٥- الأفراد الأكثر كبتا سيفضلون النكات الأكثر تركيبا من حيث بنية النكتة أو طريقة عملها أكثر من النكات السطحية.

٦- الذين يفضلون الهزل المضحك (أي ما يقوم به المهرجون)، والفكاهة الجسدية، والتهريج الحركي Slapstick عادة ما يكونون من هؤلاء الأكثر قدرة أو استعدادا للنكوص في اتجاه إطار عقلي أكثر طفولية (شبيها بالطفولة)، أو أقل جدية (على الأقل على نحو مؤقت) بعيدا عن تلك الأدوار المحددة الخاصة بالكبار.

وفي الدراسات الأمبريقية أو الميدانية التي أجريت للتحقق من نظرية فرويد، جرى التركيز على نظريته عن النكات، وأهملت نظريته حول الفكاهة [٢٥].

إن النكات في ضوء نظريات تحليلية نفسية أخرى تستثير أولا مشاعر القلق، ثم إن هذه المشاعر يجري خفضها بشكل مفاجئ من خلال المسار الخاص بالفكاهة، وتنبع متعة النكتة أو تستمد من هذا الخفض المفاجئ للقلق، ويرتبط الخفض الكبير بمتعة كبيرة، وإذا لم يؤد مسار الفكاهة إلى خفض القلق، فستتولد مشاعر مثل النفور والخجل والاحتقار والعار وربما الرعب، وإذا لم يخبر المرء مشاعر خاصة بالقلق فيما يتعلق بنكتة معينة، فإن الاستجابة الخاصة به تجاهها ستكون هي اللامبالاة [٢٦].

ويبدو لنا هذا الكلام غير متسم بالدقة، وذلك لأنه كثيرا ما يحكيها الناس ويطلقونها من أجل المرح والألفة والضحك وكسر الملل، وليس هناك من مبرر خاص في كثير من هذه المواقف لافتراض وجود قلق ما يجري خفضه أو استبداله.

ومع ذلك، هناك شواهد قليلة مؤيدة لأفكار فرويد وافتراضاته، فالناس يضحكون أكثر من النكات التي ترتبط بالدوافع التي يعبرون هم أنفسهم عنها في سلوكهم واتجاهاتهم، على نحو صريح، أكثر من ضحكهم من الدوافع التي يقومون بكبتها، أو إخمادها، أو إنكارها، أو تلك التي يقومون برميها هناك في أعماق اللاشعور.

٢- كريس والضحك بوصفه نكوصا في خدمة الأنا

كان إرنست كريس E. Kris مؤرخا بارزا للفن، وقد عمل أمين متحف في قسم النحت والفن التطبيقي في متحف الفن في مدينة فيينا عاصمة النمسا، قبل أن يصبح محللا نفسيا معروفا، وينتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ويفيد كريس كثيرا من أفكار فرويد، لكنه لا يأخذها بحذافيرها أو بشكل حرفي، بل يطور فيها، ويضيف إليها. ونستعرض باختصار هنا أهم ما أضافه كريس إلى نظرية الضحك بشكل عام.

الضحك، كما يقول كريس، نشاط إنساني صرف، حتى عندما يحدث من خلال الإحالة لغير البشر، فإنه يحدث من خلال نوع من التفكير التناظري الذي يربط الأشياء أو الكائنات غير البشرية بالبشر، وإلى مثل ذلك ذهب برجسون قبله. ويقوم الفعل المضحك الذي يؤدي في المسرح مثلا على أساس وجود ثلاثة أشخاص على الأقل: المشاهد (المتلقي)، والممثل، والشخص السلبي (أو الوكيل السلبي أو الأضحوكة) Passive Agent الذي يوجه الضحك (الإضحاك) نحوه، وبذلك فإن الفكاهة كما يقول كريس - هي عملية تغلب عليها الطبيعة الاجتماعية [٢٧].

لكن الفكاهة - مع هذا - يمكن أن يعبَّر عنها بشكل كامل أيضا داخل شخص واحد أو من خلاله، فالمسرحية يمكن أن تؤدى فيما بين الأنا والأنا الأعلى، (ولعل ذلك هو الشكل الذي تقوم عليه المسرحيات التي يؤديها شخص واحد وتسمى المونودراما).

يقول كريس إن استخدام فرويد لمصطلح المضحك استخدام محدد المعنى، فهو يستخدمه للإشارة إلى المضحك الذي نلاحظه لدى الآخرين، وفي أفعالهم وخصائصهم فقط، في حين يستخدمه هو - أي كريس - بمعناه العام أو الشامل. ويتفق كريس مع فرويد في أن الضحك يرتبط بالتوفير للطاقة. ويعود إلى

ما قاله فرويد حول العلاقة بين الضحك وخبرات الطفولة، بمسراتها وآلامها، وبطبيعة تفكير الطفل نفسه، ويقول كريس إن فرويد نفسه، وكذلك من جاءوا بعده لم يطوروا هذه النقطة بدرجة كافية، وإنه قد أخذ على عاتقه مهمة القيام بهذه المحاولة. هنا يعود كريس إلى مفهومه الأثير الذي ارتبط باسمه وهو مفهوم «النكوص في خدمة الأنا» Regression in the service of the Ego.

ويشير هذا المفهوم - باختصار - إلى تلك العملية الخاصة بالتنشيط البدائي لوظائف الأنا، وهو تنشيط يتطلب استرخاء وتحررا من الوظائف الخاصة بالضبط والمنطق، ومراعاة الحدود الفاصلة بين الأشياء والأفكار. ويشتمل الأمر هنا على حركة حرة للوعي أو اللاوعي يقترب من خلالها المرء من عالم التخيلات الرمزية الغريزية البدائية. وتحدث هذه الأمور في عالم الأحلام والإبداع والفن. وهنا يقول كريس إن العلاقة الأكثر أهمية والواضحة بين الضحك والطفولة إنما تتعلق بما يسمى «بالطبيعة النكوصية الخاصة بالضحك»، فتحت تأثير المضحك، نعود إلى سعادة الطفولة. وفي ظل المضحك من الأمور يمكننا أن نقذف بعيدا بالقيود الخاصة بالتفكير المنطقي، ونجد متعة بالغة ترتبط بتلك الحرية المنسية منذ وقت طويل. والمثال البارز على هذا النمط من السلوك هو ما يحدث عندما نقول أشياء عبثية، أو لا معقولة، أو لا معنى لها فنضحك. هنا نحن نتعامل مع الكلمات كما كنا نفعل خلال الطفولة، بحرية تامة ومن دون ضوابط لغوية أو نحوية (٢٨).

ليست هذه العودة إلى الطفولة خاصية مميزة للمضحك فقط من الأمور، بل هي مميزة أيضا لسلوكيات أخرى، مثل الأحلام، والإبداع، والأمراض العصابية والذهانية، وكل ما يشتمل على نوع من استعادة الأنا لوظائفها التي لم تحققها بشكل كامل. إن ما يحدث هنا، هو نوع من الاستعادة للعملية الأولية (الغريزية)، وهروب من العمليات الثانوية (المنطقية الاجتماعية)، وهنا يحدث هروب من التفكير المنطقي من خلال التنشيط للقوى الغريزية الأولى. ومع ذلك، فإن الطريقة التي توجّه العملية الأولية من خلالها نحو اللذة الخاصة بالكلمة (الكلمات) أمر مختلف. إننا هنا نبحث حقا عن هذه المتعة، ومن ثم تعمل العملية الأولية بشكل إبداعي.

ويصبح هذا الأمر واضحا عندما ندرس التوريات اللفظية، ونحن نعرف أن فرويد قد قدم تفسيرا خاصا هنا: فالتفكير ما قبل الشعوري يرتبط - للحظة ما - بالتفصيل (أو التوسع) اللاشعوري، أو كما قال فرويد، فإن التفكير

قبل الشعوري يمتزج لبرهة مع التفكير اللاشعوري، إن معنى ذلك كما يقول كريس أن الأنا تسيطر على العملية الأولية، وليس هناك من تناقض هنا، فنحن مع أننا «نصنع النكتة»، يكون للدعابة أو الظرف البارع أو التوريات طبيعة الإلهام اللاإرادي الخاص بومضة مفاجئة من التفكير، مما يجعل النكتة ترتبط بمنطقة ما قبل الشعور (التي تقع في منزلة بين منزلتي الشعور واللاشعور) وليس في منطقة النشاطات الشعورية الخاصة بالأنا. إن الطفل يكتسب فهمه للدعابات (أو التوريات) فقط عندما يسيطر على كلامه (أو يتقنه). ووفقا لما أشارت إليه بعض الدراسات، فإن الطفل يضحك من التوريات اللفظية خلال المرحلة من سن ٣ ـ ٥ سنوات. وإذا وجدنا طفلاً يجد متعة في الحديث بشكل لا معنى له، فإن ذلك لا بد من أنه يرجع إلى نوع مختلف من السرور عن ذلك النوع الذي يخبره الكبار أو يشعرون به [٢٩]. إن حديث الأطفال الذي لا معنى له (اللغو) لا يحتاج إلى أن يكون ارتدادا إراديا إلى مرحلة مبكرة من النمو العقلي. إنه ـ ببساطة ـ نوع من التعامل الفعلي مع الكلمات في هذه المرحلة المبكرة، مرحلة تجريب اللعب بالكلمات، فالطفل يحاول أن يفهم الكلمات ومعانيها. وتعد هذه العملية من العمليات الشاقة والمجهدة للأطفال، فهم لا يعيشون هنا في عالم الكلمات، لكن الكلمات تكون ضرورية بالنسبة إليهم كي يتواصلوا من خلالها مع العالم. ويشعر الأطفال بقلق وهم يتعاملون مع الكلمات الجديدة، ويحاولون، ويجربون، ويخطئون، ويضحكون، حتى يتمكنوا من إتقانها، ومن ثم ينتقلون إلى غيرها.

ويشعر الطفل بالفخر الشبيه بالانتصار عندما يكتسب كلمات جديدة، وينجح في استخدامها، فيكررها في شكل إيقاعي، فيما يشبه الأغاني. إنها خبرات مبهجة يتفاعل خلالها مع الصوت والمعنى الخاصين بالكلمة، وذلك قبل أن يحدث ذلك الفصل بين هذا الصوت وهذا المعنى فيدخل الأطفال في منظومة اللغة المحددة المنطقية.

هنا يطرح كريس تصورا مختلفا عن فرويد فيقول أمثلة مثل: إننا نضحك من الشخص الساذج، والأفعال المضحكة غير المقصودة من الأطفال أو الكبار مثلا، ونضحك من الشخص الذي يقوم بحركة خرقاء، كالنادل الذي يسقط كومة من الأطباق مثلا، أو تلك المظاهر الدالة على الغباء من جانب شخص معين. والجانب المشترك في كل هذه الأفعال هو وجود حالة من التكيف غير الناجح أو غير الكافي مع الواقع، أو وجود حالة مميزة من سوء التكيف متفاوتة مع ما نتوقعه من سلوك واقعي صحيح.

ويقال في علم النفس إن الاستجابة التي تصدر عنا إزاء هذه المواقف إنما تدل على وجود شعور ما لدينا بالتفوق أو السيطرة مقارنة بما نشهده أو نسمعه عن إخفاق الآخرين. هنا يظهر تأثر كريس بـ «هوبز». فينظر كريس إلى توماس هوبز على أنه أحد مؤسسي علم النفس في الأزمنة الحديثة (في منتصف القرن السابع عشر، عبر عن الفكرة نفسها، وقبله جاءت الفكرة لدى كوينتليان وديكارت). وينظر كريس إلى هوبز كذلك على أنه أكثر قربا من فرويد من أي عالم نفس آخر (٣٠).

ومع أن فرويد اعتبر التوفير في الطاقة، وليس الشعور بالتفوق، العامل الحاسم في المقارنة الخاصة بالمضحك، إلا أن هناك صلات قوية بينه وبين هوبز، فالعامل الحاسم هنا لا يكمن في استجابتنا للأثر المضحك، بل في تلك الحالات التي نخفق في الاستجابة لها، أي التي يحدث فيها اضطراب في هذا الأثر. إن انشغالنا بشيء آخر، ومن ثم تحول انتباهنا أو تشتته، هو ما يمكن اعتباره السبب المتكرر لهذا الإخفاق. إن هذا الاضطراب يكمن في أن الأنا قد فقدت اهتمامها بالأساس الخاص بالمضحك نفسه، أي بالمقارنة بين حالات التكيف الناجحة وغير الناجحة للواقع.

إن معلم الرقص ـ كما قال فرويد ـ الذي يدرب تلاميذه على الحركات الماهرة لن يجد حركاتهم الخرقاء غير البارعة مضحكة. إن النشاط التلقائي المرتبط بمنطقة ما قبل الشعور الخاصة بالأنا قد جرى إحداث الاضطراب فيها من جانب نشاط الانتباه الخاص بمنطقة الشعور (العقل الشعوري)،، وهنا سيكون لنا مبررنا إذا قلنا إن العنصر المضحك غائب ولكن هناك حالات أخرى يُنتج فيها الأثر المضاد (المضحك)، وهذه الحالات هي التي يمكنها أن تلقي الضوء على مشكلتنا هذه.

هنا يتحدث كريس عن إحدى مريضاته، التي كانت ناجحة في عملها كمعلمة، وأظهرت استبصارات سيكولوجية ملحوظة خلال تعاملها مع تلاميذها، لكنها كانت غير قادرة على تذوق الجانب المضحك الذي يستثير ضحك الكبار من تلك الأفعال والأقوال الساذجة للأطفال. لقد كانت غير قادرة من «الضحك الطفل»، أي طفل، وتعتبر ذلك غير أخلاقي تماما. ويقول كريس إن خبراتها المبكرة كطفلة احتوت على مواقف كثيرة كان يجري الضحك عليها نفسها فيها (٣١).

هكذا، فإن اتجاه الضاحك نحو الأمر المضحك هو أمر مهم في نظر كريس. إنه ينبغي له أن يتحرر - إن أمكن - من الضوابط والقيود السيكولوجية التي قد تجعله يضحك أو لا يضحك على موضوع معين، ومن ثم فإن الأمور المهمة - في نظرة كريس للضحك - هي:

١- العودة النكوصية إلى مرحلة الطفولة.

٢- التنشيط الفعال لمنطقة ما قبل اللاشعور.

٣- الاتجاه الخاص بالضاحك نحو موضوع الضحك.

٤- العلاقة الخاصة بين الأنا والأنا الأعلى لدى الضاحك، فالمعلمة التي لا تستطيع أن تستمتع بالأمر المضحك من كلام الأطفال ونشاطاتهم حيث ما زال الأنا الأعلى (الضمير/القيد/الضبط) يسيطر لديها على الأنا(الواقعي).

والتفسير صحيح كذلك بالنسبة إلى المجتمعات التي تحرم الضحك، لأن الضحك يستبعد الضوابط والقيود الخاصة، ومن ثم يكون الناس أكثر حرية وجرأة.

إن التوحد مع الشخص الذي يحدث الضحك منه، يجعل الأثر المضحك أمرا غير مرغوب فيه، ويرجع هذا إلى عدم قدرتنا على فصل أو عزل أو حل أنفسنا تماما من هذه الخبرة. أما هذا التفكك أو الابتعاد النسبي، أو بالأحرى هذا الانفصال النسبي الضروري عن هذه الخبرة وعدم التوحد معها، هو بالتأكيد شرط أولي للاستمتاع بالمضحك.

ويضاف إلى ذلك أن الاستمتاع بالضحك يؤدي بنا إلى شعور ما بالأمن الكامل البعيد عن الخطر، وهنا تكمن جذور نظرية العاملين لدى جلين ويلسون، التي سنشير إليها لاحقا.

يلعب عامل الخوف دوره في الضحك، فهناك شعور خاص بالقلق فيما يتعلق بقوى السيطرة، أو التمكن الخاصة بنا، أو هناك - على نحو أدق - تلك الذاكرة الخاصة بالقلق المزعج (المنفر) الفائض الذي يناقض السيطرة، الذي يبدو أنه يصاحب المضحك (٣٢).

ويقوم اللعب، وحركاته المتكررة المبهجة، بدور كبير في تغلب الطفل على مخاوفه الأولى، مخاوفه المتعلقة بجسمه، أو عدم تمكنه، أو مواجهته للآخرين.. إلخ. إنه يقوم بألعابه على نحو متكرر كي يتقن كل لعبة، حتى يصبح متمكنا ومسيطرا على تفاصيلها، ويحدث الأمر نفسه في نشاطات عديدة له، من بينها اللغة، فالنقص المرتبط بعدم التمكن يمثل خوفا، والتمكن

يعني انتهاء الخوف، وغالبا ما يصاحب ذلك حدوث للضحك. إن لذة السيطرة على الخوف تمنح المرء متعة حقيقية (٣٣). إن التكرار يعني العودة للبداية، ثم إعادة الاكتشاف، لما أصبح غير مؤذ، أو ضار، بعد أن كان هناك خوف منه في البداية. هنا أيضا تنشأ اللذة عن الاقتصاد أو التوفير، أي زيادة في اللذة من خلال الفرق في التوفير في الطاقة التي كان يجري إنفاقها (بدرجة أكبر) من قبل، أي قبل الاكتشاف للجوانب الآمنة (والتي كانت سابقا مخيفة) من الخبرة. وهذه اللذة ليست فقط وثيقة الصلة بالمضحك في رأي كريس، بل هي تقدم أيضا الأساس الذي يقوم عليه اتجاه ما يعتبره بعض علماء النفس شرطا بيولوجيا نهائيا في الحياة النفسية للإنسان. ونقصد بذلك اللذة الوظيفية Function of glearence التي اهتم بها باحثون كثيرون (منهم سبنسر وجروز مثلا). فاللذة الوظيفية هي الظاهرة الأساسية المضادة للاتجاه الذي تسيطر عليه المخاوف Counter Phobic Attitude. ويعتبر كريس هذه اللذة مجرد اسم لتلك المتعة المستمدة أو الناشئة عن الإحساس بالسيطرة A sense of mastery. إن الأمر المهم ليس مرحلة الإنجاز، أو لحظتها ذاتها، بل تلك الاستعادة للعملية الكلية التي حقّق هذا الإنجاز من خلالها.

وقد اعتبر فرويد لعب الأطفال العامل الأول أو الخاص بالمضحك، وهو في رأي كريس نقطة البداية لذلك المضحك من الأمور الذي نراه لدى الآخرين (٣٤).

ففي عالم الإيهام أو الخيال تصبح تلك الأشياء المحرمة والممنوعة مسموحا بها. وهنا يتذوق الطفل البهجة والمرح. إن اللعب يمكن أن يكون فرديا. أما متعة البهجة والمرح فهي جماعية. ومن خلال اللعب يحاول الطفل أن يسيطر على العالم الخارجي، حيث يقوم الشعور الطريف اللطيف البهيج المرح، على أساس موافقة هؤلاء الذين في السلطة (الأبوين خاصة) وهذا صحيح حتى بالنسبة إلى النكات الخارجة أيضا.

لقد أظهرت بعض الدراسات المبكرة - كما يشير كريس - أن الطفل فو سن سنة أو سنتين يصبح واعيا تدريجيا بالانطباع المضحك بالحركات الخرقاء التي يقوم بها كلب صغير أو قطة. ويبدو أن استجابات الطفل تعبر مرحلة الخوف، وتصل إلى مرحلة الاهتمام، ثم - وبشكل أكثر بطئا - تتحرك من الاهتمام إلى المتعة، والتي هي المرحلة الأخيرة في هذه العملية الثلاثية المراحل.



٢- نظريات التناقض في المعنى

بينما تهتم النظريات التحليلية النفسية بالانفعالات والدوافع، فإن نظريات التناقض تؤكد أهمية العناصر المعرفية في الفكاهة. الفكاهة في ضوء هذه النظريات هي عملية «جمع» (أو تركيب) لتصورين أو مفهومين أو موقفين يكونان في الظروف العادية متباعدين، ويُجمع بينهما بطريقة مثيرة للدهشة أو غير متوقعة. وتعود هذه النظرية بجذورها إلى كتابات كانط وشوبنهور كما عرضناها في الفصل السابق، بل إلى أفلاطون وأرسطو قبلهما أيضا.

يمكننا أن نميز هنا بين التناقض الموجود في شيء معين أو موقف، وبين التناقض الخاص بالطريقة التي يقوم من خلالها شخص ما بالتعبير عن هذا الموقف أو تمثيله.

هنا يمكننا القول إن هذا التمييز هو تمييز أيضا بين: التناقض في الأشياء Incongruity in things والتناقض في عرض الأشياء Incongruity in presentation. ولبيان هذا التمييز نقارن بين نوعين من الترفيه الفكاهي: فالمؤدي الكوميدي Comedian هو شخص يقول أشياء تكون مفرحة أو مبهجة أو مسلية، كأن يحكي بعض النكات مثلا. أما الهزلي أو المضحك Comic فهو الشخص الذي يقول الأشياء بطريقة مبهجة.

وقد قال برجسون وفرويد إن ما هو إنساني أو ما يمكن جعله إنسانيا، من خلال خيالنا، هو ما يمكن فقط أن يكون فكاهيا، وإن كان بعض العلماء، مثل موريل، يتحفظ على ذلك، ويرى أن الضحك يمكن أن يحدث من مواقف تتسم بالتناقض، من دون أن نحيل محتوياتها بالضرورة إلى ما يشبه الإنسان أو سلوكه. وأبسط أنواع التناقض في الأشياء، والتي قد تستثير الضحك، هو ما يظهر من نقص ما في شيء أو في شخص، وهو نقص يجعله أقل من الحالة التي يفترض أن يكون عليها. إن الكلب الهزيل الأعجف الذي يطلق صوتا قويا لا يتناسب مع جسمه، يمكن أن يكون بهذه الطريقة على درجة من الطرافة. ونقائص الأشخاص أكثر من نقائص الأشياء، وهذه النقائص يمكن تقسيمها إلى أربع فئات رئيسة هي: النقص الجسمي. الجهل أو الغباء. النقائص الأخلاقية. الأفعال الفاشلة (أو الحماقات).

١- النقص الجسمي

إن النقص الجسمي، أو عدم اكتمال النمو، أو الضعف أو الوهن الجسمي ربما كان أقدم مظاهر النقص الجسمي التي وجدها الإنسان مثيرة للفكاهة. ففي الإلياذة (الكتاب الثاني) نجد هذا الوصف الفكاهي للنقص الجسمي الخاص حول «تريزياس الذي يجري الحديث عنه على أنه أقبح الرجال الذين ظهروا، الأعرج المقوس الساقين، أكتافه المستديرة تكادان تلتقيان عبر صدره، وفوقهما رأس يشبه البيضة منها تنبت شعرات قليلة» (٣٥). ونجد مثل ذلك في سخريات الجاحظ، والتوحيدي وابن الرومي كما نجد أوصافا مشابهة في رواية الرجل الضاحك لفيكتور هوجو في شخصية جوينبلان الذي شوِّه فمه بعملية جراحية فبدا كأنه يضحك دائما، وكذلك رواية «أحدب نوتردام» لفيكتور هوجو، أيضا في شخصية الأحدب كازيمودو. وقد كان النقص الجسمي موضع ضحك آلهة الإغريق، فقد كان أولمبوس يضحك من هيفايستوس المعاق.

أما اليوم، فإن حساسيتنا الأخلاقية قد تمنعنا من الضحك من النقص الجسمي في الحياة الواقعية، لكننا نظل نضحك من مظاهره في المسرح، والسينما، وأفلام الرسوم المتحركة والقصص المسلسلة في التلفزيون (التمثيليات)، وفي النكات كذلك.

وتقوم ملابس المهرجين على أساس فكرة التشويه والتحريف في طبيعة الوجه والجسم الطبيعية مما قد يحدث الابتسامة.

٢- الضحك من الجهل والغباء

فنحن قد نضحك من سذاجة الأطفال، لأنها قد تعبر عن نوع ما من الجهل، وقد نضحك من حماقة السذج وسهولة خداعهم (أبناء الريف في مصر مثلا) وسلوكياتهم الدالة على الغباء (الصعيدي الذي اشترى الترام أو ميدان العتبة في مدينة القاهرة).

وقد نضحك أيضا من أستاذ الجامعة الشارد الذهن الذي هو شديد المهارة والذكاء في الأمور النظرية، ولكنه شديد النسيان، أو لا يتوافر لديه ذكاء مناسب في الأمور العملية «أعرف صديقا يعمل أستاذا بالجامعة ركب يوما الحافلة العامة (الباص أو الأوتوبيس)، وكانت معه أمه فنسيها ونزل في إحدى المحطات، كما أنه ذهب يوما إلى المطار كي يسافر خارج القطر، ونسي أن يأخذ معه جواز سفره الخاص».

في المسرح نجد إحدى الشخصيات تتحدث بجهل تتظاهر به عن موضوع نعرفه نحن الجمهور بطريقة جيدة. وقد يضحك شخص من نكتة لم يفهمها بشكل جيد، إن ضحكه هنا ليس من النكتة، بل من جهله الخاص بها.

٣ـ النقائص الأخلاقية

فالبخيل، والكذاب، والسكير، والكسول، والنمام، والخليع، والجبان، والمنافق.. إلخ كلها أنماط للشخصية الكوميدية في المسرح. وقد اعتبر أفلاطون النقائص الأخلاقية الموضوع الوحيد المناسب للضحك. إن كثيرا من ضحكنا موجه، على نحو خاص، نحو شرور الآخرين الأخلاقية.

٤ـ أفعال الشخص الفاشلة (الحماقات)

وهي فئة تتداخل مع الفئات الثلاث السابقة: النقص الجسمي، الغباء، وسوء الأخلاق، وذلك لأن هذه الفئات الثلاث إنما تظهر خلال الأفعال التي يقوم بها الشخص، لكن هناك احتمالات فكاهية أخرى يخفق فيها الناس، ليس بسبب نقائص موجودة لديهم، بل لوجود نقيصة خاصة بشخص أو بشيء آخر (أداة ناقصة لأداء فعل معين كالنقود بالنسبة إلى الزواج مثلا). أو بسبب ظرف طارئ (رعد مفاجئ مثلا) عندما يحاول المرء جاهدا أن يقوم بفعل معين ثم يخفق بشكل مفاجئ.

إن الأفعال الخرقاء الناقصة، التي تتم مقاطعتها، والتي تؤدى بواسطة شخص غير منظم، أو مشتت للذهن، كلها حيل مستخدمة في الكوميديا.

وهناك نوع آخر من التناقض في الأفعال يسير في اتجاه معاكس للفشل، إنه المتعلق بالمهارة والدهاء وسرعة التصرف والنجاح المبهر بأقل قدر من الجهد، كأن يتمكن شخص من الخروج من موقف مربك أو خطير، بأن يكذب كذبة وينجو كما في بعض الأفلام المصرية أو العربية الساذجة.

التناقض في الأشياء

وهناك أشكال أخرى من التناقض كتلك التي يبدو فيها شيء ما (ثعبان مطاطي مثلا) كأنه شيء آخر (ثعبان حقيقي مثلا) وعند اكتشاف الحقيقة يحل الضحك محل الخوف الأول. ومنها كذلك محاكاة الأفعال والشخصيات

كمصدر للفكاهة أيضا فالممثل الكوميدي (والمونولوجست) الذي يقلد المشاهير في كلامهم ومشيهم وتعبيرات وجوههم ولكنتهم الخاصة وإيماءاتهم الجسمية يحصل على الضحك كلما نجح في ذلك. وعمليات الخداع للسذج قد تستثير الضحك في الأعمال الفنية أيضا. ومنها مثلا الشخص الذي يتظاهر بأنه شخص آخر أو شيء آخر غير ما هو عليه (شخصية علي بك مظهر التي قام بها الفنان محمد صبحي، أو بعض الشخصيات التي أداها الفنان السوري دريد لحام، والفنان اللبناني عبد السلام النابلسي) وهو لا يحتاج إلى أن يكون واعيا بتظاهره، فهؤلاء الذين يتظاهرون بأنهم أكثر ثراء، وأكثر أهمية، وأكثر ذكاء مما هم عليه فعلا يكونون أكثر إثارة للضحك، كما قال أفلاطون قديما، (انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب).

وترتبط المصادفات أيضا بالتناقض (فمثلا في الفصل الثاني، المشهد الرابع، من مسرحية طرطوف لموليير هناك تكرار غير متوقع للأحداث والأقوال عندما تقابل الخادمة دورين أحد المحبين ثم محبا آخر ويعبر كل منهما عن حزنه تجاه الآخر بالكلمات نفسها).

والأمر صحيح بالنسبة للأضداد المتجاورة، أي وضع أفراد من الطبقات العليا والدنيا معا، كما في شخصيات مثل لوريل وهاردي (على المستوى العالمي) ودريد لحام ونهاد قلعي على المستوى العربي، حيث تحدث مبالغة في إبراز الفروق الجسمية والسيكولوجية بينهما من أجل الوصول إلى إبراز التناقض بينهما، ومن ثم الضحك.

وهناك أيضا الأخطاء في نطق الكلمات، والقواعد، وهفوات اللسان وزلات القلم واللعب بالمقاطع اللفظية، والتوريات [٣٦].

في تلخيصه للعناصر المعرفية المتضمنة في الفكاهة، قرر أيزنك أن «الضحك ينجم عن التكامل الاستبصاري المفاجئ» Sudden, insightful integration للأفكار والاتجاهات أو العواطف المتصارعة أو المتناقضة التي تجري معايشتها على نحو موضوعي [٣٧].

كذلك سكّ كيسلر Koestler مصطلح الترابط الثنائي Bisociation للإشارة من خلاله إلى التجاور بين إطارين من أطر الدلالة عادة ما يكونان متناقضين معا؛ أو للإشارة إلى ذلك الاكتشاف الخاص لجوانب التشابه أو التناظر المتعددة بين تلك المفاهيم التي عادة ما اعتبرت بعيدة بعضها عن بعض.

وتحدث عملية الترابط الثنائي ـ كما قال كيسلر ـ في الاكتشافات العلمية والإبداع الأدبي، وكذلك في الفكاهة. وسنشير إلى هذا المفهوم ببعض التفصيل في فصل النكتة وتركيبها.

هكذا يمكن النظر ـ في ضوء هذا التصور ـ إلى الفكاهة على أنها أحد جوانب النشاط الإبداعي للبشر، وهناك جدال بين المنظرين من أتباع الاتجاه المعرفي حول ما إذا كان التناقض وحده شرطا ضروريا وكافيا من أجل حدوث الفكاهة، أو أن حل هذا التناقض هو أمر ضروري ومهم أيضا.

في ضوء هذا التصور، يرتبط حس الفكاهة بالإبداع وبالذكاء، وهما من الجوانب التي تتضح فيها الفروق بين الأفراد بدرجة كبيرة. وقد نظر بعض الباحثين إلى حس الفكاهة على أن الفرد المتسم به يكون «ماهرا وسريعا في تحولاته الإدراكية ـ المعرفية داخل إطار دلالة خاص. وبذلك تكون الفكاهة مهمة أيضا في الإبداع بشكل عام، وفي حل التناقض أو اكتشافه، ومن ثم الضحك، بشكل خاص.

ويرتبط هذا المنحى كذلك بذلك الاتجاه الخاص من البحوث المهتم بما يسمى الأساليب المعرفية، أي أساليب الأفراد الخاصة التي يتبنونها في اكتساب المعلومات ومعالجتها في المخ، ثم استعادتها أو التعبير عنها بطرائق معينة في المواقف المختلفة، ومن بين هذه الأساليب: التركيب المعرفي، تحمل الغموض، الحاجة إلى اليقين، وغيرها.

فمثلا، ظهر من بعض الدراسات أن الدرجة التي يستمتع الفرد عندها بالفكاهة التي يُحل من خلالها الغموض تماما، وذلك في مقابل الفكاهة غير ذات المعنى أو الشديدة التناقض، قد يكون (هذا الدرجة) مقياسا للمدى التي عندها يفضل الفرد بشكل عام البنية المتماسكة واليقين والقابلية للتنبؤ (إمكان التنبؤ على نحو جيد) في حياته عموما، فالأفراد الأكثر ميلا إلى التركيب العقلي (المجرد) قد يستمتعون بالفكاهة الأكثر تركيبا في بنيتها، في حين أن هؤلاء الأكثر عيانية (محسوسية) في توجههم المعرفي قد يفضلون الفكاهة الأقل غموضا والأكثر تفصيلا وبساطة [٣٨].

وهكذا يمكن النظر إلى حس الفكاهة على أنه سمة معرفية. وعلى عكس المنحى المتوجه نحو الإبداع، أي الذي يركز على عنصر الإبداع في الفكاهة (لدى كيسلر مثلا)، فإن هذا المنحى الخاص بالأساليب المعرفية يهتم بعملية تذوق

الفكاهة أكثر من عملية إنتاجها. وعلى عكس تركيز المنحى التحليلي النفسي على مضمون Content الفكاهة أو موضوعاتها المتكررة، يركز هذا المنحى كذلك على بنية Structure الفكاهة المفضلة، أو المثيرات الفكاهية المفضلة أكثر من غيرها.

باختصار، فإن البحوث المستمدة من نظرية التناقض هذه، تركز على الجوانب المعرفية من حس الفكاهة، وخاصة ما يتعلق من هذه الجوانب بعمليات التفكير الإبداعي التي تكون متضمنة أو مشتركة في إنتاج الفكاهة وفهمها.

وإضافة إلى ذلك فإن نظرية التناقض تعطى منزلة أعلى للتصورات العقلية المرتبطة بحس الفكاهة، وبخاصة تلك التي تؤكد الفروق بين الأفراد في الأساليب المعرفية.

رابعا: نظريات السيطرة (الاستعلاء) والازدراء (التحقير)

وهي من أقدم النظريات حول الفكاهة، ويعود تاريخها إلى أيام أفلاطون وأرسطو وكتاباتهما. فقد ذكر أرسطو، مثلا، أن الضحك ينشأ أساسا كاستجابة للضعف والقبح. وهذا المنحى تلخصه جملة توماس هوبز الشهيرة القائلة «إن انفعال الضحك ليس إلا نوعا من البهجة المفاجئة التي تنشأ عن ظهور إدراك مفاجئ بوجود نوع ما من أنواع التفوق أو السيطرة في أنفسنا، ويبرز ذلك عندما نقارن أنفسنا بنقص الآخرين، أو بنقصنا نحن الخاص في الماضي.

وهكذا، فإنه يعتقد ـ في ضوء هذه النظريات ـ أن الفكاهة هي محصلة ناتجة من إحساس ما بالتفوق مستمد من استصغارنا وتقليلنا من شأن الآخرين، أو حتى من حالاتنا الخاصة الماضية التي كانت تنطوي على حماقة أو على سلوك أخرق.

ومن المفكرين والفلاسفة الذين أيدوا هذه النظرية أو هذه الفكرة وناصروها، نجد بين، وبرجسون، ومن أشد المناصرين لها الآن جرونر صاحب كتاب «لعبة الفكاهة» The game of Humor.

وقد ذكر جرونر أن الاستهزاء أو السخرية هي المكون الأساسي في كل المواد الفكاهية، وأنه من أجل أن نفهم عملا فكاهيا، أيا كان، فمن الضروري فقط أن نكتشف من الذي (يسخر/يتهكم/يهزأ)؟ وبأي طريقة؟ ولماذا؟ والأمر الضروري والكافي في رأيه لحدوث الضحك هو وجود تركيبة خاصة لخاسر ما، لضحية ما للاستهزاء أو السخرية، مع حدوث هذه الخسارة بشكل مفاجئ.

وقد اتفق جرونر مع «راب» الذي قال خلال النصف الأول من القرن العشرين إن الفكاهة قد تطورت عن الضحك الناتج من الانتصار في المعركة، وذلك عن طريق التهكم والسخرية، وكذلك التلاعب، بالكلمات، والنكات، والألعاب، والألغاز، التي يطرحها المنتصر على المهزوم (٣٩).

وقد وصف بعض الباحثين استخدام الإسكيمو للفكاهة الساخرة كنوع من العقاب ضد اللصوص، حيث لا يعاقب اللص هنا بالطريقة التقليدية، ولكن من خلال القيام بالضحك بالشدة منه في كل مرة يذكر فيها اسمه. وتعتبر طريقة «التجريس» (أو الفضح) التي تحدث في بعض القرى المصرية مثلا، مثالا على ارتباط العقاب بالسخرية والضحك، هنا يعاقب اللصوص وسيئو الخلق بالعرض في الشارع، وفضحهم من خلال وضعهم على حمار بحيث يكون اتجاه وجوههم عكس الاتجاه الذي يسير فيه الحمار. كذلك استخدمت عمليات مماثلة في أوروبا في القرون الوسطى، حيث كان اللصوص، والسكارى، وغيرهم من الخارجين على القانون أو المخطئين، يتم تقييدهم وشل حركتهم في أماكن معينة، ثم تتاح الفرصة للمواطنين بعد ذلك للسخرية منهم بأشكال عديدة. ويميل بعض الباحثين إلى اعتبار كل هذه الأشكال من العقاب الممزوج بالسخرية، والذي يهدف إلى تحقيق الضبط الاجتماعي، نسخة معدلة من عمليات إلقاء العبيد للأسود في روما القديمة حيث كانت تتعالى صيحات الفرح والابتهاج من المواطنين الذين يشاهدون مثل هذه الحوادث المرعبة (٤٠). هكذا، في ضوء هذه النظرية، تكون الفكاهة لغة خاصة يقتص بواسطتها المنتصر من المهزوم، لكن ماذا عن ضحك المهزوم نفسه من المنتصر؟ ألا تسخر الشعوب المنهزمة من حكامها أو غزاتها (٤١).

لم يهتم أتباع هذه النظرية كثيرا بالفروق بين الأفراد في حس الفكاهة، بل ركزوا جهودهم، بدلا من ذلك، على الديناميات التي يفترض أنها تحدث لدى كل الأفراد عندما ينغمسون في الفكاهة أو الضحك. لقد اهتموا كثيرا، مثلا، بالأهداف أو الضحايا ـ أو الأضحوكات ـ الذين توجه نحوهم الفكاهة والضحك، فالناس ـ في رأيهم ـ يميلون إلى الضحك أكثر من النكات التي تحقر أو تقلل من شأن الآخرين الذين لا يحبونهم، ويكونون أقل ميلا للضحك على النكات التي تتعلق بالناس الذين يتوحدون معهم.

وهكذا، فإن هذا المنحى، مثله مثل التحليل النفسي، قد مال أصحابه إلى التركيز على الفروق في محتوى أو مضمون الفكاهة، التي يتذوقها الناس، ويستمتعون بها.

وقد مالت البحوث هنا أيضا إلى التركيز على الفروق بين الجماعات، فاهتم الباحثون بالدرجة التي يتسلى أو يستمتع عندها أعضاء جماعة معينة بالفكاهة التي تزدري بأعضاء جماعة أخرى توضع جماعتهم الخاصة في مواجهتها (أو في مقابلها أو ضدها). وكذلك الحال فيما يتعلق بالأفراد الذين ينعزلون عن جماعتهم الخاصة أو يخرجون عليها.

وترتبط هذه النظرية كذلك بالقول بوجود ارتباط بين حس الفكاهة وبين السمات العامة المرتبطة بالعدوان والعداوة والسيطرة. ومن ثم هناك افتراض لأن تشتمل الفكاهة على عنصر عدواني، وأن هؤلاء الذين يستمتعون بالفكاهة ويعبرون عنها أكثر، وبصرف النظر عن محتوى الفكاهة المتضمنة أو نمطها، فإنه يتوقع أن يكون هؤلاء الأفراد هم الأكثر عدوانية.

على كل حال، فإن البحوث التي اهتمت بفحص العلاقة بين سمات الشخصية العدوانية وتذوق الفكاهة قد قامت بدراسة مدى ضيق خاص بتذوق الفكاهة العدوانية أو العدائية من دون أن تهتم بكل فئات الفكاهة أو أنماطها، ومن ثم فالنتائج هنا محدودة القيمة (٤٢).

عرض بعض الباحثين هنا بعض النكات التي تتناول اليهود على عينات من اليهود ومن غير اليهود، فوجدوا أن اليهود أقل ميلا إلى التجاوب أو الضحك من النكات التي تتناولهم، في حين كان غير اليهود أكثر ميلا إلى التجاوب مع النكات التي تتناول اليهود، وإلى الضحك منها ومنهم أيضا. كذلك مال الرجال إلى الضحك من النكات التي تتناول النساء وتسخر منهن، أكثر مم مالت النساء إلى الضحك من النكات التي تتناولهن، حيث كن أكثر ضحكا مر النكات التي تتناول الرجال وتسخر منهم.

كذلك تفوق السود (الزنوج) في ضحكهم من النكات التي تتناول البيض، والبيض في ضحكهم من السود، لكن عندما كان السود من الطبقة الوسطى ذات التميز المادي لم يكن لديهم ميل كبير إلى التوحد مع أبناء جلدتهم، لذلك كانوا يضحكون من السود أبناء الطبقة الدنيا بالقدر نفسه الذي يضحك به البيض أيضا منهم.

إن المهم هنا هو ما اسماه زيلمان وكانتور Zilman & Cantor «الاستعداد أو التهيؤ النفسي الخاص بالفرد تجاه هدف النكتة» هذا الاستعداد - في رأيهما - ليس بالضرورة سمة ثابتة، فالاتجاه المؤقت الذي يكون موجودا لدى الشخص، والذي يستثيره الموقف الخاص المضحك الذي يواجهه أيضا، بما في ذلك ملامح النكتة نفسها، أو خصائصها المميزة هو المهم. لقد أكدا أيضا أن الفكاهة، أيا كانت، تشتمل عادة على ازدراء ما يتوجه نحو شيء ما أو شخص ما بغيض، أو - على الأقل - نوع من التضمين (أو الإدراك) لنقص ما يتعلق بشخص ما، أو بشيء ما، أو بجماعة ما، وأن هذا النقص لا بد من أن يحدث أو يدرك قبل حدوث استجابة الضحك (أو الفكاهة).

وقد أجرى زيلمان وكانتور دراسات عديدة على عينات من الأفراد تتضمن العلاقة بينهم علاقة تابع بمتبوع (علاقة تراتبية) كالأب، والابن، والموظف، أو العامل، وصاحب العمل. ووجد هذان الباحثان أنه بينما قال الطلاب (صغار السن) أنهم استمتعوا أكثر بالنكات التي يقوم بها الأقل شأنا بالسخرية من الأعلى شأنا، فإن العكس ليس صحيحا، حيث قال الموظفون إنهم استمتعوا أكثر بالنكات التي يقوم بها الأعلى بالسخرية من الأدنى، ويبدو أن عامل السن قد لعب دوره هنا، حيث يكون الطلاب الأصغر سنا أكثر ميلا إلى التمرد والخروج على التقاليد التراتبية المرسومة بين الأصغر والأكبر، ومن ثم يكونون هم الأكثر راديكالية ورغبة في تغيير الوضع القائم، في حين يميل الموظفون إلى أن يكونوا أكثر محافظة وأكثر رغبة في الحفاظ على الوضع الراهن بكل ما يتضمنه من مزايا وأمان وثبات [٤٣].

من عيوب هذا الاتجاه أنه ربط بين الفكاهة وعنصر الازدراء فقط كدلالة على العدوانية، في حين أن العدوانية قد تنطوي على أبعاد أخرى، مثل تأكيد الذات، والميل إلى السيطرة، والتمركز حول الذات، وغيرها من جوانب العدوانية والسيطرة التي قد يكون بعضها إيجابيا. وسوف نرى تجليات عدة لهذا الاتجاه أو هذه النظرية في الفصل السادس من هذا الكتاب، وخاصة ما يتعلق منه بنكات الغباء المنتشرة عبر العالم، والتي تشتمل على نيّات وشحنات عدائية واضحة.

نظرية العاملين

يذكر جلين ويلسون في كتابه «سيكولوجية فنون الأداء» المثال التالي:

«خلال عودة أحد الطيارين الحربيين إلى قاعدته بعد مهمة ناجحة، أخطأ خلال قطعه المجال الجوي، فأساء تقدير بروز طفيف على الأرض، فارتطمت طائرته بهذا البروز، ودفعت دولاب عربة النقل من مجال الهبوط إلى مربض الطائرات، وقد وجد هذا الطيار الذي انقذف في الهواء خارج الطائرة - فيما بعد جالسا مستندا إلى حائط وهو يضحك» (٤٤).

يبدو أن هذا الضحك قد انبعث - كما يقول ويلسون - نتيجة لهذا الإدراك المفاجئ للأمان. وقد أشار بعض العلماء إلى أن الضحك قد يكون قد نشأ أصلا باعتباره إشارة سابقة على اللغة، وذلك كي يمنح البشر إحساسا أو معرفة بأن الخطر قد زال (٤٥).

إن معظم المواقف المثيرة للضحك مواقف اجتماعية، وهي تشتمل على علاقات مع الآخرين، أو تتطلب - على الأقل - حضورهم. وحتى الدغدغة هي شكل ينبغي أن يقوم به شخص آخر، وكلما كان الشخص معروفا لنا كانت هناك ضحكات، وكلما قلت معرفتنا به قلت الضحكات، يحدث هذا لدى الصغار والكبار على حد سواء.

نحن نستمتع بفكاهات المهرجين وممثلي الكوميديا لأننا نراهم في مواقف لا تنمو، أو لا يتهدد نموها خطر معين، كما هي الحال في التراجيديا، فحتى إذا تمت هذه المواقف في الكوميديا، فإنها تنمو في بيئة غير مثيرة للخوف أو التهديد. إن سوء الحظ يلحق بهؤلاء الصانعين للكوميديا والفكاهة أحيانا، لكن أحدا لا يلحق به أذى أو ضرر فعلي. حتى لو لحق ضرر ما بممثل الكوميديا، كأن يضرب مثلا، في فعل تهريجي معين، فإن المشاهد قد يقول لنفسه «إنني سعيد لأنني لست في الموقف نفسه»، ومن ثم يضحك هذا الفرد «لأنه آمن»، ولأنه «في وضع أفضل» من الوضع الذي يوجد فيه ذلك الممثل الذي يجري صفعه أو الاستهزاء به أو الضحك منه وقد نشعر أيضا ببعض الأسى لأننا ضحكنا من إنسان في مثل هذا الموقف، لكنه أسى سرعان ما يتبدد ثم نعاود الضحك، فنحن ما زلنا آمنين (٤٦).

نكتفي بهذا القدر من الحديث عن هذه النظرية، لأننا سنتوسع قليلا في الحديث عنها في الفصل الأخير من هذا الكتاب، ونكتفي أيضا بهذا القدر من الحديث عن النظريات السيكولوجية الخاصة بالفكاهة،لأن هناك نظريات أخرى سيرد ذكرها في سياقها المناسب خلال بعض الفصول القادمة من هذا الكتاب.

لقد تحدثنا في هذا الفصل عن «أهم النظريات السيكولوجية» التي تعاملت مع موضوع الفكاهة والضحك، فعرضنا في البداية لوجهات النظر السيكولوجية المبكرة في هذا الميدان، وبخاصة ماطرحه كل من: ألكسندر بين ونظرته إلى الضحك كنوع من القوة، وجيمس سُلى وقوله بارتباط الضحك باللعب، ثم وليم كدوجل الذي نظر إلى الضحك بوصفه غريزة من الغرائز الأساسية للإنسان، لكنه قال إن الضحك بوصفه غريزة من الغرائز الأساسية للإنسان يرتبط بمشاعر الضيق والألم أكثر من ارتباطه بمشاعر البهجة والفرح، ثم تحدثنا ببعض التفصيل عن نظرية فرويد حول النكتة وعلاقتها باللاشعور، وهي النظرية التي قام إرنست كريس بعد ذلك بالتفصيل فيها من خلال مفهومه الأثير حول «النكوص في خدمة الأنا» ثم اختتمنا هذا الفصل بالحديث المفصل عن نظريات التناقض في المعنى، ونظريات الاستعلاء أو السيطرة أيضا.



4 الفكاهة والضحك عبر العمر

حالة الطفل عند الولادة

تشتمل الأيام الأولى من حياة الطفل الحديث الولادة على عمليات تنبيه مستمرة للجلد والعينين والأذنين وغيرها من نوافذ الحواس. ولكن لا يشتمل عالم الطفل على عمليات إدراك خاصة للموضوعات المحيطة به. فهو لا يميز بينها، بل يدركها في صورتها العامة الغامضة المتداخلة، كما أنه لا يميز بين ما يتعلق بجسده، وما يتعلق به، وعندما يبدأ الطفل الضحك، خلال الشهر الثالث أو الرابع من عمره، لا يكون هذا التحول السيكولوجي لديه تحولا إدراكيا أو تصوريا، بل يكون بمنزلة التحول في طبيعة المدخل الحسي الوارد إليه. وقد لاحظ بولبي Bowlby أن الابتسام هو واحدة من خمس استجابات غريزية تعمل على زيادة الربط والترابط بين الطفل والأم بشكل تفاعلي، ويزداد من خلالها إمكان بقاء الطفل حيا، وهذه الاستجابات هي: التقلب على الفراش، والعناق (أو الاحتضان)، المص بالفم، الاتصال بالعين، القبض باليد [1]. قد يظهر ما يدل على الابتسام

«فمن حرم المزاح، وهو شعبة من شعب السهولة، وفرع من فروع الطلاقة؟!».

الجاحظ

(رسالة في التربيع والتدوير)



التلقائي لدى الطفل الرضيع الحديث الولادة في أثناء النوم خلال ما بين ساعتين واثنتي عشرة ساعة بعد ولادته، وتظهر أول ابتسامة مبتسرة سريعة لديه بعد نحو أسبوع من هذه الولادة، أما الابتسامة الواعية المتألقة التي تضيء وجهه بالكامل فتحدث خلال الأسبوع الثالث، ويبتسم الطفل لوجه يتحرك أمامه، غالبا وجه الأم، خلال الأسبوع الخامس (٢).

ويحصل الطفل على قدر كبير من المعلومات حول العالم المحيط به من خلال مشاهدته للوجه الإنساني. وقد أظهرت الدراسات أن الأطفال، الذين تتم تربيتهم مع أسرهم الأصلية، ظهرت أولى علامات الابتسام الاجتماعي لديهم في الفترة من الأسبوع السادس حتى الأسبوع العاشر بعد الولادة، في حين ظهرت علامات على هذه الابتسامة لدى الأطفال الذين تمت تربيتهم في مؤسسات خاصة لرعاية الأطفال ما بين الأسبوع التاسع والأسبوع الرابع عشر، مما يشير إلى أن وجود علاقات اجتماعية حميمة بين الأطفال والآخرين الكبار، تيسر كثيرا ظهور هذا النشاط الخاص بالابتسام لديه.

فالابتسام، إذن، أحد الإنجازات الاجتماعية الأساسية في حياة الطفل، إنه الوسيلة التي يضمن الأطفال الرضع من خلالها أن الراشدين سيتفاعلون اجتماعيا معهم، وأنهم سيهتمون بهم بشكل شخصي، وسيلبون حاجاتهم. وبالنسبة إلى الكبار تعتبر ابتسامة الرضيع شيئا لا يمكن مقاومته، فكيف تظهر هذه الإضاءات المشرقة الأولى على وجه الطفل وكيف تتطور أو ترتقي؟

ظل الابتسامة

عقب الولادة، وبعد نحو اثنتي عشرة ساعة تقريبا قد يظهر على وجه الرضيع الصغير النائم ما يشبه الابتسامة، إنها ليست ابتسامة كاملة، بل ظل ابتسامة، أو شبح ابتسامة، أو تمهيد لابتسامة، ويظهر هذا الطفل استجابة لعدد كبير من المثيرات الغامضة التي تتوارد على حواس الطفل، أو كحركة لا إرادية في بعض عضلات الوجه. لكن، وعند الأسبوع الرابع تقريبا، يميل ظل الابتسامة هذا إلى الحدوث كاستجابة للصوت الإنساني، وصوت الأم خاصة، كما أن ابتسامات الطفل تميل هنا أيضا إلى أن تكون ذات أثر اجتماعي؛ إنه يؤثر بالبسمة في الآخرين، ويتأثر بابتساماتهم أيضا (٢).

الابتسامة والإبصار

بعد الأسبوع الرابع بقليل يبدو الطفل وكأنه مأخوذ، أو شديد الانجذاب، نحو الوجه الإنساني القريب منه، إنه يحدق في هذا الوجه مدة قد تصل إلى دقيقة أحيانا، في المرة الواحدة، ويقوم خلال ذلك بالفحص التدريجي للخط المحيط بالوجه، عبر الشعر والخدين (الوجنتين) والذقن ثم يعود دوما إلى العينين. وعند نحو الأسبوع السادس (بعد الولادة) يكمل ٥٠٪ من الأطفال فحصهم المتواصل التفصيلي هذا للوجه الإنساني، وذلك من خلال التحديق في العينين ثم الابتسام، وتكمل نسبة الـ ٥٠٪ الأخرى من الأطفال هذه العملية في مدى مقداره شهران ونصف تقريبا بعد ذلك (٤).

الابتسامة الاجتماعية

مثلما يكون صوت الأم هو المثير السمعي الأول لابتسامة الطفل؛ فكذلك يكون وجهها المثير البصري الأول لهذا الابتسام، فالطفل، كما قلنا، يبتسم عند رؤيته وجه أمه أولا، أما الأطفال فاقدو حاسة الإبصار فيبتسمون كذلك، ولكن عند سماعهم أصوات أمهاتهم.

وتكون ابتسامات الأطفال بمثابة المثير الأساسي لاستجابة الوالدين لهم، وهي أول أشكال الحوار الاجتماعي بين الطفل والآخرين. وتشير الابتسامة كذلك إلى قدرة الطفل على التمييز بين من يعرفهم ومن لا يعرفهم، وتشير كذلك إلى تعرفه على من يعرفهم ومن لا يعرفهم، ويعد التعرف هذا عملية عقلية معرفية مبكرة أولى مهمة نستدل عليها من خلال ابتسامات الطفل المبكرة هذه. إذن، الابتسامة مزيج من التعرف والتمييز والتفاعل الاجتماعي.

قبل أن يصل عمر الطفل إلى شهرين تكون ابتساماته عامة، وغير مميزة. إنه يبتسم كثيرا، لوجه الأم أو لغيرها. أما بعد سن شهرين فتظهر الابتسامة الاجتماعية، وتوصف هذه الابتسامة بأنها مؤشر لكل من النضج العصبي في قشرة المخ، وكذلك لبداية نمو قدرة الطفل الاستجابية للمؤثرات الاجتماعية الموجودة في بيئته. ولا تكون هذه الاستجابة، بطبيعة الحال، أحادية الاتجاه، فهو لا يبتسم، وحده، للآخرين، فهم يبتسمون له أيضا، ومن خلال ابتساماته يؤثر في سلوكهم، ويقوم بتعديله. هكذا تصبح الابتسامة، ومعها الضحك، بعد

ذلك، وسيلة اتصالية تفاعلية يتعلم الطفل والراشد من خلالها كيفية تنسيق سلوكهما التفاعلي بشكل مناسب. ومع نمو الطفل يتسع مدى التنبيه الاجتماعي الذي يتعرض له، فتتسع ابتساماته.

وخلاصة الدراسات التي أجريت على ابتسامات الطفل الصغير هي:

١ـ إن الأطفال الصغار يبتسمون للأم أكثر من ابتسامهم للغرباء.

٢ـ ويبتسمون للوجوه المتكلمة أكثر من الوجوه الصامتة.

٣ـ ولأشكال الوجوه العمودية أو ذات الاتجاه القائم أكثر من الوجوه المائلة.

٤ـ ولوجوه الإناث أكثر من وجوه الذكور [٥].

ومن الممكن تفسير هذه النتائج ببساطة من خلال قولنا ما يلي:

١- إن وجه الأم (الأنثوي) المألوف المتكلم يكون هو الأساس في استجابات الابتسام لدى الأطفال الصغار؛ وذلك لأن هذا الوجه يكون في الغالب وجها متكلما، ويكون وجها عموديا (خلال عملية الرضاعة خاصة)، ومن ثم تكون ابتسامات الأطفال الرضع موجهة نحو هذا الوجه أولا، ثم نحو الوجوه التي يزداد تشابهها معه ثانيا.

٢- وعند الشهر العاشر يستجيب الطفل بالضحك عند رؤيته للوجوه المضحكة الخاصة بوالديه أو بغيرهم من الكبار، حتى عندما يرتدون أقنعة مضحكة مثلا.

فعند نهاية السنة الأولى يضحك الأطفال من السلوكيات غير المألوفة من جانب الكبار عندما يكون هؤلاء الأطفال موجودين في بيئة آمنة، وعلى ألفة بالأشخاص المحيطين بهم، والذين يقومون بسلوكيات مضحكة (ارتداء الأقنعة مثلا).

٣- أما البيئات غير الآمنة والوجوه الغريبة فلن تضحكهم، بل سترفع من مستوى خوفهم.

ومتى يظهر الضحك؟

يظهر بعض الأطفال علامات على الضحك على نحو مبكر، وتحديدا عند نهاية الشهر الأول تقريبا بعد ولادتهم، أما معظم الأطفال الرضع، فيبدؤون بالضحك الفعلي بصوت مرتفع عند الأسبوع التاسع (بداية الشهر الثالث تقريبا).

وغالبا ما يرتبط الضحك بالدهشة، أو ببعض المشاعر الأخرى المثيرة للابتسام، أو الضحك. وفي الفترة من الشهر الرابع إلى الشهر السادس يستجيب الطفل للأصوات واللمس ببهجة واضحة، ومع ارتقاء هذا الطفل



يصبح الضحك مرتبطا بمجموعة مركبة من الأصوات ومن عمليات التنبيه الجسمي له. إن تقبيل بطنه ولمس باطن قدميه بنعومة سيجعلانه يضحك بطريقة واضحة. وعند الشهر الثامن سيضحك الطفل على نحو متكرر، استجابة لألعاب المفاجآت التي يبدأها الوالدان، كما أنه يضحك في هذه السن استجابة للسلوك غير المألوف من الكبار، مثل حبو والده على الأرض مثلا.

لعل أبسط المثيرات الخاصة بالضحك لدى الأطفال الرضع هي الدغدغة Ticklin، فعندما يقوم الكبار بدغدغة (أو زغزغة) الطفل يشعر بوجود تنبيه (تغير) في سطح جلده، وما يرتبط به من أنسجة، ثم يعقب هذا التنبيه (أو الاستثارة) توقف عنه، فإذا كان هذا اللمس المفاجئ الذي يتم في مواضع معينة (تحت الإبطين، أو فوق البطن، أو في باطن القدمين مثلا) مستمرا بدلا من أن يكون متقطعا، فإن الطفل سيشعر بأن هذه العملية مؤلمة أكثر منها ممتعة.

أما في الدغدغة، فهي غالبا ما تكون مفاجئة خفيفة، بمجرد ما أن تبدأ تتوقف، وبمجرد ما أن تتوقف فإنها تبدأ، ثم تتوقف كي تبدأ مرة أخرى وهكذا. فإذا كان توقيت اللمس والتوقف مناسبا؛ وإذا كانت تصاحب هذه العملية أصوات مألوفة للطفل ذات صبغة أو ظلال مطمئنة غير مهددة، وإذا لم يكن هناك ما يضايق الطفل أو يزعجه في ذلك الوقت؛ فإن هذا التحول في المدخلات الحسية سيكون سارا بالنسبة إليه، ويكون الضحك تعبيرا عن هذه المتعة أو هذا السرور. وأهم ما في عملية الدغدغة هذه هو أن عمليات اللمس الخاصة بها لا تكون متوقعة، سواء فيما يتعلق بحدوثها أو توقعها، أو ما يتعلق كذلك بالموضع الجسمي الذي ستحدث فيه... إلخ. وبالنسبة إلى الأطفال الأكبر سنا، أو حتى الراشدين، إذا أمكنهم توقع زمن حدوث الدغدغة وموضعها في الجسم فإنهم قد يعدون أنفسهم لها، ويخفضون من المفاجأة المصاحبة لحدوثها، وهنا سيكون الأمر بمنزلة حدوث توقع للتنبيه، ومن ثم يكون الضحك أقل، وربما لا يحدث لدى بعضهم، فإذا حدث فإن الاحتمال الأكبر هو أن تكون هذه الدغدغة قد حدثت خلال تفاعل اجتماعي مصحوب بحالة تشبه اللعب أو اللهو. إن هذه التنبيهات الحسية المبكرة (الدغدغة) هي التي تتحول، بعد ذلك، إلى تغيرات عقلية أو لغوية مدركة في النكات والمواقف الضاحكة، لدى الأطفال والكبار، على حد سواء، ولعل هذا هو السبب الذي



جعل أرسطو يقول ذات مرة إن الإنسان لا يمكنه أن يدغدغ نفسه. فالدغدغة إذن: عملية تنبيه لمسي، يقوم به آخر نكون على ألفة به (أهمية الشعور بالأمن هنا) ويقوم بها على نحو مفاجئ، وفي موقف شبيه باللعب، وتكون ذات صفة متقطعة غير مستمرة، توحي بحدث التناقض (بعد ذلك) بين هذا الحدوث، ثم التوقف، ثم الحدوث لهذه الاستثارة، ومن دون توقع لمتى ستحدث ومتى ستتوقف. وينتج ضحك الدغدغة -كما يقول العلماء- من نوع من المفاجأة والخداع الذي يقوم به آخر نكون على ألفة به، ولو قام شخص بهذه العملية تجاه شخص لا يعرفه، فدغدغه فجأة في الشارع مثلا، ومن دون مناسبة، فلربما اتهمه بالجنون، أو غرابة السلوك، ونظر إليه شزرا، وربما قام، ردا على ذلك، بسلوك غاضب أو عنيف نحوه.

من المواقف التي تستثير ضحك الأطفال كذلك ما يحدث عندما يقوم أحد الراشدين بقذفه في الهواء إلى أعلى، ثم يتلقاه بذراعيه، ويكرر ذلك عدة مرات، هنا يضحك الطفل ضحكا ممزوجا بالخوف. وهنا تلعب المفاجأة دورها أيضا في حدوث الضحك. فالطفل لا يعرف متى سيقذف به في الهواء، ومتى سيعود إلى ذراعي هذا الراشد، وتكون هناك حالة من الانقطاع المؤقت ما بين حدوث الفعل من جانب الآخرين، أو عدم حدوثه، وهناك ترقب وحذر من جانب الطفل، ربما يكون ذا طبيعة فطرية، فالطفل يكون في حالة آمنة بين ذراعي الشخص الراشد الكبير القوي، مما يشعره بالأمن المرتبط بثبات جسده مسترخيا على ذراعي الطفل مثلا، لكن هذا الأمان مؤقت، فهو يمكن أن يختل في لحظة واحدة، فيجد الطفل نفسه في الهواء مرة أخرى. إنه يخاف خلال المحاولات الأولى، لكن خوفه يتبدد، بعد ذلك، عندما يستقر مرة أخرى بين هذين الذراعين القويتين، ومع تكرار هذه العملية يتبدد شعور الخوف، ويزداد تدريجيا معه شعوره بالأمن، ومعه تزداد ضحكات الطفل.

من المواقف المشابهة، التي تشتمل على تغير في الحالة، تغير مفاجئ مصحوب بمزيج من الحالات السلبية والإيجابية، ما نجده في تلك المواقف الشبيهة باللعب التي يظهر فيها الراشد وجهه أمام الطفل ثم يخفيه فجأة، ثم يظهره، ثم يخفيه، فالطفل لا يعرف متى سيظهر هذا الوجه، ولا متى سيختفي.

قبل سن ٨ أشهر - كما قال بياجيه - لا يعرف الأطفال أن الأشياء يمكنها أن تختفي من مجال رؤيتنا، لكنها تظل موجودة هناك في مكان ما، ولذلك فإنهم لا يبحثون عن أي شيء أخذ من أمامهم، ووضع في مكان آخر، أو تحت شيء آخر (مثلا وضع وردة تحت قطعة قماش سميكة) فبالنسبة إلى هؤلاء الأطفال الصغار تكون الرؤية هي الإدراك كما أشار بيركلي [٦].

ويكون الطفل خلال السنتين الأوليين من حياته موجودا في تلك المرحلة التي أطلق بياجيه عليها اسم المرحلة الحسية الحركية. هنا يقوم الطفل بالتركيز على الخبرات الحسية والحركية المباشرة فقط، فيصبح واعيا بالعلاقات المكانية من خلال النشاطات الحركية، مثل الوصول إلى الأشياء والإمساك بها، ويقوم بتكوين مفاهيم بدائية عن الرمز، والمثال البارز على ذلك هو تلك اللغة التي يبدأ في نطقها، ويتكون لديه وعي ما بالسببية، فيعرف كيف يمكن أن تؤدي واقعة ما إلى أخرى، كما يتمكن خلال هذه المرحلة، ربما عند نهاية السنة الأولى - وهذا ما يهمنا هنا - من معرفة أن الأشياء يمكن أن تستمر في الوجود حتى لو لم يكن يدركها على نحو مباشر، وتسمى هذه الخبرة بدوام الموضوع Object-Permenance.

يكون بحث الطفل عن الوجوه الإنسانية، وعن الأشياء التي تختفي، ثم تظهر، مؤديا إلى حدوث استجابة الضحك لديه أيضا؛ فهنا يكون الظهور للوجه أو الشيء المختفي مصحوبا بالمفاجأة، ومؤديا إلى الدهشة، ومن ثم الضحك. لكن استجابة الطفل لهذه المواقف الحسية الإدراكية المباشرة تقل مع الخبرة ومع العمر؛ فإدراك الطفل أن صاحب الوجه موجود هناك، وأنه سيظهر ثانية، أو أنه يمكن أن يحبو، أو أن يمشي إلى المكان الذي اختفى فيه ذلك الشخص، وأنه لا بد من أن يكون موجودا هناك، يؤدي ذلك كله إلى انخفاض في كمية التوقع المصاحبة لهذا الموقف، ومن ثم تقل كمية الضحك تدريجيا. والأمر شبيه هنا بما يحدث عندما نضحك من عمل مسرحي فكاهي، فنحن قد نضحك كثيرا عندما نرى هذا العمل أول مرة، ثم يقل ضحكنا عندما نراه في المرة الثانية، ثم يقل بعد ذلك في كل مرة نراه فيها، حتى يصبح هذا العمل بعد ذلك - نتيجة للألفة الشديدة -مثيرا للملل أو الضيق. لقد انتفى منه عنصر المفاجأة والتوقع، أو بالأحرى اللاتوقع، واختفت الجدة والطزاجة الخاصة به، ومن ثم قلت البهجة المفاجئة المصاحبة له، فلم تعد تصاحبه «مفاجأة» ولا «بهجة».

كذلك في ألعاب المفاجآت، يشعر الطفل بالضيق عندما يختفي الوجه الإنساني، ثم بالراحة والفرح عندما يعاود الظهور، وتكون الاستجابة هي الضحك، ويكون التوقيت هنا مهما؛ فإذا كان الغياب طويلا، فإن الطفل سيبدأ في الشعور بالضيق ثم البكاء.

إن ما يماثل النشاطات السابقة التي ذكرناها، والتي يمر بها الطفل، أي الدغدغة، وإلقاء الطفل في الهواء، والظهور والاختفاء للوجوه والأشياء، وألعاب المفاجآت، ما يماثلها لدى الكبار هو ما يحدث في ألعاب السحر، والخداع، وخفة اليد، في مدن الملاهي، والسيرك، والتي يظهر فيها شيء غالبا ما يكون كبيرا، على نحو مفاجئ، ثم يختفي، فالساحر الذي يظهر البيض والأرانب من العيون والأنوف، ويمزق الصحف والأوراق المالية ثم يعيد تركيبها... إلخ، يقوم بنشاط يشتمل على إثارة توقع، ثم الإتيان بمفاجأة، لم تكن تخطر على البال. وعلى الآلية نفسها تتحرك النكتة على المستوى اللفظي، وتتحرك أشكال عديدة من الفكاهة على مستوى فكاهة «المحال إليه»، أو مستوى الفكاهة البصرية.

إن هذه التحولات الحسية والإدراكية التي تسرالطفل تسبب الضحك، لكنها لا تعمل عمل الفكاهة لديه؛ فالأمر يحتاج إلى نمو وارتقاء نظامه التصوري والمفهومي الخاص حول العالم، والأشياء، والأشخاص. إنه يتعلم تدريجيا أن يميز بين الناس، والحيوانات والأشياء الجامدة، وأن الأحمر والأخضر والأزرق.. إلخ، تنضوي تحت فئة الألوان، وأن الألوان خاصية مميزة للأشياء مثل الحجم والوزن، وإنه لا يتعلم معلومات ويكون تصورات حول الأشياء المنفصلة في البيئة فقط؛ بل يمكنه أن يرى علاقات ما، كذلك، تربط بين الأشخاص والأشياء، وبين بعضها والبعض الآخر، فيتعلم مثلا أن يربط بين وجه أمه وصوتها، وبين تعبيرات معينة تدل على الفرح في وجهها وتعبيرات أخرى تدل على الحزن أو الغضب، ويدرك مثلا أنها عندما كانت تدغدغه كان وجهها مرحا ضاحكا مطمئنا، لكنها عندما كانت غاضبة لم تقم بمثل هذا التفاعل معه (٧).

إن الطفل لا ينمي هنا فقط بعض المفاهيم حول التعبيرات والسلوكيات؛ بل ينمي نظاما كاملا من العلاقات بين هذه المفاهيم، ويقوم نظامه التصوري أو صورته حول العالم على أساس خبراته الماضية، كما يعمل هذا النظام كأساس أو قاعدة أيضا للتصورات التالية أو اللاحقة.

في البداية يكون هذا النظام قائما على أساس التناسق، والاتساق، والتسلسل، والتتابع المتوقع، لكن، وتدريجيا، تتداخل معه عوامل خاصة من الكسر للتوقعات، وعدم الاتساق، والتناقض في التسلسل.. إلخ.

وتحدث الفكاهة لدى الطفل نتيجة للتحولات التي تحدث في عمليات الفهم لديه، والتي تتعلق بما كانت عليه الأشياء، وما هي عليه الآن، في هذه اللحظة، أو تلك، أي نتيجة للتفاوت بين صورته الخاصة التي قام بتكوينها في عقله حول الأشخاص، والأشياء، والأحداث العادية، وبين التحولات التي تطرأ - على نحو غير متوقع - على هؤلاء الأشخاص، وهذه الأشياء، والأحداث. ومع حالة الدهشة المصاحبة لحدوث شيء جديد يظهر متناقضا أو مغايرا للحالة العادية للأشياء أو الأشخاص، والتي جرى تكوين تصور أو مفهوم عقلي متجانس معين حولها، يمكن أن تدرك الفكاهة، ومن ثم يحدث الضحك في أبسط صوره.

إن الطفل بعد سن سنتين يمر ببعض الخبرات المؤلمة والحاسمة في حياته، وأهم هذه الخبرات ما يحدث عند نهاية السنة الثانية، وخلال السنة الثالثة من عمره، من عمليات خاصة ترتبط بالفطام، وكذلك عملية الإخراج. وقد تستثير هذه التغيرات في أنماط الأمومة غضب الطفل، ثم يعقبها قلق خاص يتعلق بهذه المشاعر. والمثال الجيد على الانفصال واستخدام الطفل للفكاهة هو ما يحدث خلال عملية الفطام weaning عندما تبدأ الأم في سحب صدرها بعيدا عن الطفل، فإنه، وفي بداية الفطام، قد يقرض (أو يعض) كما لو كان يلعب بثدي أمه، ويبتسم ويضحك [8].

ومن أجل مواجهة مثل هذا الغضب والقلق اللذين يستثيرهما هذا الانفصال أو هذا الانسحاب، يلجأ الطفل إلى أساليب المواجهة الخاصة باللعب. وتكون هذه الأساليب بمنزلة المحاولة لتعديل السلوك العدواني تجاه أمه من خلال شكل لاعب ضاحك ومبتسم، كما لو كان بمنزلة الاعتذار عن عدوانيته وغضبه تجاه أمه التي تخلت عنه.

ويقوم العض والضرب.. إلخ بوظيفة ارتقائية تمثل متنفسا لتصريف الانفعالات السلبية (الغضب)، وتعمل هذه النشاطات أيضا على تحويل الطفل من كائن سلبي مستقبل (يتلقى الطعام والرعاية) إلى كائن مستقل يقوم بنشاطات تعبر عن انفعالاته، وهكذا يفترض وجود أو ظهور نوع من الاستقلال،

وبداية تكوين الهـوية لديه من خـلال هـذا الانفـصـال عن الأم، وهكذا، ويا للمفارقة! يكون الابتسام والضحك وفترات المرح، من الأمور المهمة في تيسير حدوث عملية الانفصال والاستقلال مثلما كان الابتسام والضحك من العوامل المهمة سابقا في تحقيق الاتصال الاجتماعي، واستمرار التعلق بالأم (٩).

ارتقاء الضحك لدى الأطفال

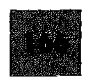
يعد عالم النفس الأمريكي بول ماكجي P. McGhee أشهر من قام بدراسة نمو سلوك الفكاهة والضحك لدى الأطفال. وقد استخدم ماكجي الإطار المعرفي المستمد من نظرية بياجيه من أجل تفسير ظهور الفكاهة لدى الأطفال، كما أنه افترض وجود قدرة خاصة لدى الأطفال على فهم «التناقض في المعنى» بين الموضوعات المألوفة.

لم ينظر هذا الباحث إلى الابتسام والضحك، اللذين يظهران خلال مرحلة الرضاعة، على أنهما من المؤشرات الدالة على الفكاهة؛ بل نظر إليهما على أنهما ينشآن نتيجة للنشاط التلقائي للجهاز العصبي الخاص بالطفل، وأنهما يعكسان عملية تعرُّف بعض المثيرات المحيطة به كالوجوه الإنسانية مثلا. وتسمح العملية الخاصة بالتعرف على الوجوه الإنسانية لدى الطفل بالتعرف على أن منظومة معينة من الخطوط والأشكال تشكل وجها إنسانيا معينا، ويصبح التعرف على هذه المنظومة، نتيجة لذلك، محفزا على الابتسامات والضحكات المؤقتة، وذلك لأنه يستثير حالة خاصة من الاسترخاء والراحة في الجهاز العصبي للطفل.

أما عندما يبدأ الأطفال في الانغماس في تخيلات مازحة أو مرحة أو هازلة في حوالي سن الثانية من أعمارهم، فإنه يقال -كما يذكر ماكجي- أنهم قد بدؤوا مرحلة القدرة على التفكه أو الفكاهة. أما الإحساس الكامل بالفكاهة فيتبلور على نحو قوي لدى الأطفال عند سن الخامسة أو السادسة؛ وذلك عندما ينتجون هم أنفسهم بعض النكات، ويستمدون البهجة منها (١٠).

التمثل والمواءمة:

يعود ماكجي إلى كتابات بياجيه وأفكاره، ويهتم من بينها بوجه خاص بمفهومي التمثل Assimilation والمواءمة Accomodation، ولنشرح ذلك بمثال بسيط:



عندما يتعلم طفل صغير، مثلا، أن الكائنات الحية التي تطير في الهواء تسمى الطيور، فإنه في كل مرة يرى فيها أحد هذه الطيور «يتمثله» داخل المخطط أو هذه الفئة العقلية الخاصة بالطيور. أي داخل ذلك المفهوم أو التصور العقلي الخاص بتلك الكائنات الصغيرة ذات الجناحين. والساقين والتي تخفق بجناحيها فتطير في الفضاء بأشكال متنوعة، فرادى أو جماعات. ولكن لنفترض أن هذا الطفل عندما وصل إلى سن الخامسة مثلا رأى طائرة مروحية (هليكوبتر) في السماء، وحاول هذا الطفل أن يتمثل هذه الطائرة داخل فئة الطيور في عقله فلم يستطع، وذلك لأنه فوجئ بخصائص أخرى في الطائرة. مثل الضجة أو الصوت المرتفع، وكذلك حجمها وشكلها... إلخ، مما يصعب معه «تمثلها» ضمن فئة الطيور، هنا يقترح بياجيه وجود عملية أخرى مكملة للتمثل: وهي عملية المواءمة، والتي هي في جوهرها بمثابة الميل الخاص الموجود لدى الكائنات الحية إلى التغير كاستجابة للمطالب البيئية. ومن أجل تحقيق التكيف المطلوب والضروري مع هذه البيئة، وتبلغ هذه الميول ذروتها لدى الإنسان.

إن ما ينبغي أن يقوم به هذا الطفل هو تعديل نشاطاته وأفكاره لتتناسب مع المعلومات والمواقف والظروف الجديدة. هنا يدرك هذا الطفل أنه يحتاج إلى فئة عقلية جديدة لتفسير هذا الموضوع الجديد (الطائرة المروحية) الذي لم يتمكن من تمثله ضمن مخططاته العقلية، وضمن مفاهيمه عن الطيور. فإذا سأل هذا الطفل والديه فإنهما سيزودانه بكلمة جديدة تناسب الموقف، وسيشرحان له الفرق بين الطيور والطائرات، فيتمكن من تكوين فئة عقلية جديدة مناسبة، ونتيجة لذلك يصل إلى حالة يسميها بياجيه بالتوازن أو الانسجام المعرفي Cognitive Harmony. ويفترض بياجيه أن كل الكائنات الحية تكافح من أجل تحقيق الاتزان في تفاعلاتها مع البيئة، وأنه عندما يضطرب توازن الفرد المعرفي أو الاجتماعي أو الانفعالي أو البيولوجي... إلخ، عندما يواجهه شيء أو خبرة جديدة، فإن عمليات التمثل والمواءمة تنشط من أجل استعادة التوازن المفقود [١١].

يستفيد ماكجي من هذه الأفكار ويربطها بارتقاء الفكاهة لدى الأطفال، ويشير إلى ما قاله بياجيه حول الطريقة التي يسلك الطفل (أو الراشد) وفقا لها عندما يواجهه مثير معين (أو موقف معين)، ويكون متفاوتا أو مختلفا عما هو موجود في مخططاته أو تصوراته المعرفية المناسبة لهذا المثير أو الموقف:

وهو أنه عندما يكون الشيء جديدا، والموقف لا يمكن «تمثله» في مخطط معرفي مناسب داخل عقل الطفل، يحاول هذا الطفل أن «يتواءم»، أي أن يغير في بنية هذا المخطط المعرفي بحيث يصبح مناسبا لأن يستدمج داخله هذا الشيء، أو هذا الموقف الجديد.

فإذا كان هذا المثير (الشيء أو الموقف) الجديد شديد التفاوت عما هو موجود ومتضمن من قبل داخل هذه البنية المعرفية، فإن الطفل قد يحاول مرارا أن يتمثله في هذه البنية المعرفية، وتدريجيا يعدل البنيات المعرفية الملائمة لهذا الشيء (أو الموقف) حتى تصبح ملائمة أو موائمة لهذا المثير الجديد داخل هذه البنيات.

هذا هو الموقف المعياري أو الموقف المعتاد الذي يقوم به الطفل (أو الراشد) عندما تواجهه مثيرات «واقعية» جديدة تكون متفاوتة مع بنياته المعرفية.

ويطلق بياجيه على ما يحدث هنا اسم تمثل الواقع Realtiy-Assimilation.

ولكن ليس هذا هو ما يحدث دائما أيضا في كل المواقف التي تتضمن مثيرات غير متسقة (أو متفاوتة) مع المعارف والبنيات المعرفية الموجودة فعلا لدينا.

فهناك مواقف لا يكون عدم الاتساق أو التنافر أو التناقض في المعنى هذا واقعيا، أي أنه لا يحدث في «عالم واقعي» خاص بعالم الحواس والمدركات فقط، بل عند مستوى آخر من «الواقع» والإدراك. فمثلا، لو رأى طفل ما بعض الرسوم المتحركة التي تصور فيلا ضخما يصعد شجرة صغيرة، ويجلس فوق عش البيض الخاص بأحد الطيور الصغيرة، فإنه سيجد هذا أمرا لا يتسق، من دون شك، مع المفاهيم والمعرفة الموجودة لديه، من قبل، فيما يتعلق بالفيلة وأحجامها وقدراتها... إلخ. فماذا يفعل الطفل هنا؟ إنه لن «يتمثل الواقع» الموجود في هذه الصور المتحركة، أي أنه لن يغير الفئات التصورية أو البنيات المعرفية الموجودة لديه حول الفيلة والطيور والأعشاش... إلخ، كي يستدمج داخلها هذه المعلومات الخاصة بهذه المهارات الجديدة حول الفيلة، ولكنه، بدلا من ذلك، وبطريقة يمكن تسميتها التمثل التخيليFantasy Assimilation هنا يتقدم نحو تمثل مصدر عدم الاتساق (أو التنافر) أو التوقع المنفي Expectancy Disconfirmation هذا في بنيات معرفية موجودة لديه فعلا، لكن من دون أن يحاول «مواءمة» هذه البنيات (أي التغيير فيها) كي تتناسب مع هذا المدخل Input أو المثير الحسي المتفاوت الجديد.

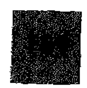
والعامل الحاسم هنا هو في تلك الطبيعة التي تقدم المادة غير المتسقة أو الجديدة من خلالها، فهي لا تقدم بطريقة واقعية، ولكن من خلال رسوم متحركة أو صور أو رسوم عامة، وكلما زاد تماثل الطريقة التي تقدم من خلالها الصور أو الأحداث مع عالم الواقع، كأن تقدم من خلال فيلم سينمائي، أو صور فوتوغرافية، أو من خلال الأشخاص... إلخ، زاد إمكان التمثل الواقعي لها، والعكس صحيح كلما ازدادت تجريدا أو خيالية في خطوطها أو طريقة تقديمها (١٢).

إن المعيار هنا ـ في رأينا ـ ليس مجرد الوسيط الذي تقدم من خلاله الأحداث، فأفلام السينما قد تكون تسجيلية قريبة من الواقع، وقد تكون خيالية بعيدة إلى حد ما عنه، ومن ثم لا يمكن التعامل مع الأفلام السينمائية، ولا مع الصور الفوتوغرافية على أنها فئة واحدة قريبة من الواقع كما نظر إليها ماكجي.

إن كلامه قد يصدق بالطبع على الرسوم المتحركة؛ لأنها تبدو، بحكم خطوطها وأشكالها وشخصياتها، غير واقعية، فهي، فقط، توهم بالواقع، أو تحيل إليه، لكنها لا تمثله حرفيا، ومن ثم يكون إمكان استثارتها للخيال أكبر، وإمكان تطبيق مفهوم «التمثل التخيلي» عليها أكبر كذلك.

ولذلك، ولأن الطفل يدرك أن هذا الموقف خيالي أو تخيلي، فإنه لا يكون في حاجة إلى أن يقوم بعملية «تمثل للواقع» ولا للأحداث الجديدة هنا: إنه لا يكون في حاجة إلى أن يقوم بعملية مواءمة بالمعنى التقليدي العادي الذي تحدث من خلاله هذه العملية في مواقف الحياة اليومية العادية. إن الخيال هنا هو الغاية وهو الأساس، ويكون عمر الطفل الذي ينشط فيه هذا الخيال أمرا حاسما هنا، فكيف يرتقي هذا النشاط الخيالي الخاص لدى الطفل؟ وكيف يرتبط بالفكاهة والضحك لديه؟

كما قال شوتز فإنه في عالم الكبار هناك خط فاصل واضح بين الواقع الفسيح، أي عالم اليقظة الكبير، وبين مملكة المعنى الأخرى اللامحدودة (التي تشتمل على الأحلام وعوالم الخيال) والتي يهرب الإنسان إليها بين الفينة والأخرى. أما لدى الطفل الصغير فتكون الخطوط المميزة أو الفاصلة بين هذين العالمين غير واضحة، بل تكون أكثر سيولة وتداخلا، فيمتزج عالم الخيال والأحلام بالعالم الواقعي داخله، كما أنه يتحرك بحرية خارج عالم



الواقع أيضا، ولا يستطيع الطفل أن يميز بين المستويات المتنوعة للوجود، ومن ثم لا يمكنه في البداية أن يستخلص ذلك التناقض (في المعنى)، والذي يشكل البنية الأساسية للخبرة الفكاهية. أما عندما يصل الطفل إلى معرفة هذه المستويات أو معايشتها وإدراكها معا، فهنا فقط، تصبح الخبرة الفكاهية الحقيقية أمرا ممكنا.

والأمر شبيه بما يحدث في مسرح العرائس الذي يستمتع به الأطفال، حيث قد تضرب العرائس بعضها على رؤوسها بطريقة خشنة، وتقول أشياء فظة (عنيفة) بعضها لبعض... إلخ، إن ما يحدث هناك لو حدث هنا مثلا للطفل، لكان أمرا مثيرا للضيق والإزعاج وربما الخوف، لكن إدراك الأطفال لهذا المستوى الموجود «هناك» على مسافة منهم، هو ما يجعلهم يدركون التناقض ويستمتعون به. إن ما يحدث هناك بصريا قبالتهم ينتمي إلى عالم متخيل، عالم يرتبط بالمتعة والمرح، ومن ثم تكون ضحكاتهم الكبيرة منه. ومع التوقعات والقلق المتبدد والمتابعة لما يحدث للعرائس هناك يحدث بعد ذلك تنفيس للقلق المستثار لدى الأطفال (١٣).

ويدرك الانتقال من مستوى معين من الواقع إلى مستوى آخر (من العالم الواقعي إلى العالم المتخيل) يدرك على أنه أمر متناقض، كما أنه مثير للضحك بذاته، أو في ذاته أيضا. قد لا يدرك الأطفال الصغار جدا هذا التناقض في المعنى، والتفاوت في المستوى، وكذلك يصابون بالخوف ويبكون.

ويتفق معظم العلماء هنا على أن الإحساس الكامل بالفكاهة يتم تأسيسه لدى الأطفال فيما بين سن الخامسة والسادسة، وذلك عندما يستطيع الأطفال أنفسهم صناعة (تكوين) النكات التي يستمدون الضحك منها. ومع أن هذا الارتقاء يحدث بشكل تلقائي، إلا أنه يبدو أن الأطفال الذين تتم تربيتهم من خلال مناخ يشيع فيه الفهم الفكاهي، حيث يعمل الآباء باستمرار على تكوين إحساس خاص بالفكاهة لدى الأطفال، يبدو أنه من الممكن أن ذلك قد يساعد الأطفال ويشجعهم على اكتساب هذا الفهم وهذا الحس والإدراك الفكاهي (١٤).

بعد عبور الطفل السنة الأولى من حياته يصبح أكثر استمتاعا باللعب التظاهري أو التخيلي (العصا تصبح حصانا كما قلنا)، وتصبح رسوماته البسيطة خلال السنتين الثانية والثالثة أكثر رمزية، ويصبح سلوك اللعب لديه أكثر استكشافية، وتزداد تفاعلاته مع الآخرين ومحاكاته لهم، ويصبح أكثر وعيا بالسلوك الصحيح

والسلوك الخاطئ من خلال المعايير السلوكية التي يتعلمها تدريجيا، وأهم من ذلك أن اللعب يكون أحد المحاور الأساسية لحياة الطفل. وتكون ألعاب الطفل في البداية إيهامية ورمزية، وتعتمد على المحاكاة، ثم تصبح بعد ذلك نوعا من اللعب المقنن، أو الخاضع للقوانين والقواعد (نحو سن السادسة أو السابعة)، ويبدو أن ذلك صحيح بالنسبة إلى الفكاهة بشكل عام كما سنرى.

إن اللعب وكذلك الفكاهة يبدو أنهما من السلوكيات الداخلية الإشباع، حيث تكون المتعة الخاصة بهما ملازمة لهما، فمتعة اللعب، وكذلك الفكاهة، شبيهة بمتعة الجميل المنزهة عن الغرض إذا استخدمنا مصطلحات كانط [١٥]. ومع ذلك، فإن الآلية الخاصة «بالتمثل التخيلي» لا تسهم في بزوغ خبرة الفكاهة أو تطويرها حتى يصل الطفل إلى تكوين ما يسميه بياجيه بالإمكانات المعرفية الخاصة بالتفكير التصوري Conceptual Thought، وهو أمر يبدأ في الظهور خلال السنة الثالثة من العمر.

مراحل ارتقاء الفكاهة لدى الأطفال

اقترح «ماكجي» وجود أربع مراحل أساسية لارتقاء الفكاهة لدى الأطفال. وتبدأ هذه المراحل عند سن الثانية، كما أنها تعكس قدرة متزايدة لدى الأطفال لإدراك التناقضات أو مظاهر عدم الاتساق أو التفاوت مع المعايير والمدركات المألوفة.

إذن، ومع ارتقاء اللعب الإيهامي أو التخيلي لدى الأطفال خلال السنة الثانية من أعمارهم، يتقدم هؤلاء الأطفال عبر سلسلة من المراحل الخاصة بارتقاء الفكاهة لديهم. وقد وصف ماكجي هذه المراحل، واعتبرها مراحل ثابتة نسبيا في رأيه؛ لأنها تقوم على أساس تتابع مماثل في الارتقاء المعرفي العام لدى الطفل. وتتفق هذه المراحل الأربع التي يقترحها ماكجي مع عمليات الارتقاء المعرفي التي اقترحها بياجيه منذ السنة الثانية حتى سن السابعة أو الثامنة من العمر، وهذه المراحل هي:

المرحلة الأولى: مرحلة الأفعال المتناقضة تجاه الموضوعات (أو الأشياء) Incongrous Actions toward objects:

يمر الطفل بالخبرة الأولى المتعلقة بالفكاهة بالنسبة إليه خلال سياق خاص باللعب، في أثناء السنة الثانية، ويكون هذا ممكنا من خلال قدرته على تمثل الأشياء معرفيا بداخله من خلال الصور العقلية. إن توافر هذه الصور العقلية

لديه هو مـا يمكنه من اللعب التـخـيلي، ويتم ذلك أولا: من خـلال النشـاطات التظاهرية أو اللعب التظاهري، ويكون هذا اللعب متمثلا، في البداية، في اختراع الطفل للموضوعات في حالة غيابها. فالطفل الذي يكون عمره ثمانية عشر شهرا مـثلا يتعامل مع الصور الخاصة باللعب على أنها لعب فعلية. ولكونه واعيا بالفروق بين الصورة والشيء الأصلي، ومن خلال احتفاظه بالصور الخاصة بالأشياء المناسبة في عقله، يتعامل الطفل مع الموضوعات الجديدة كما لو كانت متوافقة مع المخطط الخاص بالصور العقلية الموجودة في عقله في هذه اللحظة أو تلك. إنه يقوم بعملية تجاور أو رص Juxtaposition للموضوع، وصورته، وللنشاط المرتبط به من خلال وجهة ذهنية خاصة شبيهة باللعب، ويكون هذا هو جوهر البداية الحقيقية للفكاهة لديه في هذه المرحلة.

قد يقوم طفل هنا بالتعامل مع شيء يؤكل على أنه شيء يلعب به، ومع لعبه على أنها شيء يؤكل، أو يقوم ـ كما ذكر بياجيه ـ بالتقاط ورقة شجر كبيرة، ويضعها على أذنه، ويتكلم من خلالها ـ كما لو كانت تليفونا ـ ويضحك، كما أن رؤيته لشيء ما، أو لحيوان ما، يتقافز ويرقص قد يؤدي إلى ضحكه أيضا، وقد يقوم الطفل بمحاكاة هذه الحركات بنفسه.

إن التعامل مع صور الموضوعات والأشياء من خلال اتجاه «لاعب» أو زاخر باللهو، هو الخاصية المميزة لفكاهة الطفل المبكرة؛ تلك التي تبدأ من خلال تحويل بسيط واحد في طبيعة الأشياء، ثم يتقدم الطفل ذلك نحو القيام بتحويلات أكثر تركيبا وتنوعا في الأشياء. ويكون لأي موضوع عدد من الخصائص المميزة التي يمكن أن يتلاعب الطفل بها من خلال التخيل لخلق «تجاورات» متناقضة بين العقل، والموضوع، والصورة الذهنية مما يؤدي إلى الفكاهة مع ما يصاحبها من ضحك وخاصة عندما يكون الإطار الذهني للطفل متخذا وضع اللعب أو اتجاهه، وهنا يعكس الضحك لذة خاصة مستمدة من الابتكار خلال اللعب التخيلي لمجموعة من الظروف التي يعرف الطفل أنها غريبة بالنسبة إلى الواقع (١٦).

المرحلة الثانية: التسمية المتناقضة للأشياء والأحداث Incongrous Labeling of objects and events

ويقال إنها تستمر من سن سنتين حتى سن الخامسة، وتتميز هذه المرحلة باستخدام الكلمات لخلق التناقضات، وهنا تستخدم حالة عدم الاتساق هذه بين المسمى اللفظي والشيء الواقعي في تزويد الطفل بمصدر جديد للفكاهة.



يبدأ الطفل بعد سن الثانية في السيطرة على اللغة. وتشبه هذه المرحلة المرحلة السابقة إلى حد كبير، ولكن اللعب يكون هنا، أكثر لفظية من حيث طبيعته، ويعني هذا أن الطفل يظل خلال هذه المرحلة من مراحل ارتقاء الفكاهة منغمسا أيضا في لعب تخيلي خاص بالأشياء، لكنه يفعل ذلك بطريقة لفظية أيضا، وليس بطريقة يدوية أو حركية كما كان يفعل في المرحلة السابقة. ويعد اللعب بأسماء الأشياء والأشخاص من الأمور المألوفة في هذه المرحلة، وهو لعب يعكس مهارة الأطفال اللغوية المتزايدة. ومن الدلائل على ذلك مثلا أن الأطفال قد يعيدون تسمية الأشياء بطريقتهم الخاصة، أو يتعمدون استخدام أسماء خاطئة لها.

وتتميز هذه المرحلة، على عكس المرحلة الأولى، بغياب النشاط تجاه الموضوعات أو الأشياء. إن النشاط الجسمي قد يحدث، لكنه هنا، بعكس المرحلة السابقة، ليس أمرا جوهريا. إن النشاط اللفظي وحده هو الذي يخلق التناقضات، ويؤدي إلى الضحك في هذه المرحلة. ويمثل هذا العلامة الأولى فيما يتعلق بفكاهة الطفل المرتبطة بالتجريد، وهي الفكاهة التي تستمر وتتزايد مع زيادة اكتساب الطفل للإمكانات والمهارات العقلية خلال الطفولة والمراهقة. إن وصول الطفل إلى المرحلة الثانية من مراحل الفكاهة لا يعني اختفاء المرحلة الأولى؛ بل يعني حدوث امتزاج وترابط أو تكامل بين هاتين المرحلتين، فالطفل هنا لا يضحك من الأفعال المتناقضة مع الأشياء، ولكنه يصف هذه الأشياء والأفعال بصفات غير دقيقة، ويضحك من هذه التسميات الجديدة الغريبة المتناقضة التي يطلقها بين الفينة والأخرى.

إن أكثر الأشياء المميزة لفكاهة الطفل هنا أن يطلق اسماء يعرف أنها غير صحيحة على الأشياء الأخرى أو الكائنات أو البشر، فقد يسمي الكلب «قطة»، واليد «قدما» والعين «أنفا» وهكذا؛ إنه يعلم الأسماء الصحيحة، ويسيطر على معرفته بالمفردات، ويستمتع بالتغيير فيها وفق إرادته وهواه.

ويستمر الطفل في هذا اللعب بالكلمات (في مقابل اللعب بالأشياء وصورها العقلية خلال المرحلة السابقة) حتى خلال المرحلة الثالثة من مراحل ارتقاء الفكاهة، لكنه هنا يغير في الكلمات وفي علاقتها بالأشياء، فيطلق اسما خاطئا على شيء ما أو كائن ما.. إلخ، لكن هذا الاسم، أو هذه الكلمة تكون صحيحة من حيث النطق. أما في المرحلة الثالثة فيظل يتلاعب بالكلمات أيضا، ولكن مع تغيير في تركيب الكلمة وترتيب حروفها، فتكون

الكلمات مصاغة بشكل جديد، لكنه شكل خاطئ في الوقت نفسه، ويحدث الضحك أيضا من هذه التركيبات الجديدة، كما توجد خصائص أخرى مميزة للمرحلة الثالثة نذكرها فيما يلي:

المرحلة الثالثة: التناقض التصوري Conceptual incongruity:

تحدث هذه المرحلة بين سن الثالثة والرابعة، وتشتمل على نوع من اللعب أيضا، ولكنه ليس لعبا بالأشياء أو الكلمات المفردة؛ بل لعب بالفئات العامة للأشياء، أي بالتصنيفات الأكثر تجريدا (مثل: الأولاد، البنات، الكلاب... إلخ). وتستمر مصادر الضحك التي كانت موجودة في المرحلتين السابقتين في هذه المرحلة أيضا، ولكن تضاف إليها معرفة الأطفال بوجود فئات تصنيفية للأشياء تضم المفردات المتشابهة مع بعضها (الأولاد مثلا)، وتميزها عن مفردات خاصة بفئة تصنيفية أخرى (البنات مثلا).

إن الطفل هنا -كما يشير ماكجي- إضافة إلى إمكان استخدامه لكلمة «قطة» عند رؤيته للقطة الفعلية قادمة، فإنه يميز أيضا الخصائص المميزة للقطط عن غيرها من الحيوانات، مثلا: رأسها وذيلها ومواؤها، أو صوتها وأرجلها.. إلخ، فهنا يكون كل ما يعرفه الطفل حول القطة منظما ضمن فئة عقلية خاصة ترتبط بها كلمة «قطة» أو «قطط».

وتوفر هذه المعرفة المتزايدة لدى الطفل ثقة متزايدة لديه أيضا في فهمه للعالم، وبفضل هذه الثقة العقلية المتزايدة يكون من اليسير عليه أن يفترض أن أي حدث متناقض معطى، في لحظة ما، سيكون من السهل بالنسبة إليه أن يتمثله تخيليا، أكثر مما يكون مطلوبا منه أن يتمثله واقعيا.

تحدث الفكاهة في هذه المرحلة عندما يجري خرق أو انتهاك جانب أو أكثر من جوانب أحد المفاهيم العقلية، أو التغيير فيه بشكل واضح ومثير للدهشة، فبينما قد يضحك الطفل في المرحلة الثانية إذا تمت الإشارة إلى القطة بكلمة «كلب»، فإن الطفل في المرحلة الثالثة سيضحك عند تخيله أو رؤيته لصورة متحركة لقطة ذات رأسين ومن دون أذنين، أو تصدر صوتا مختلفا عن صوت موائها الخاص، كذلك فإن الطفل الذي بلغ سنتين من العمر قد يضحك عندما يسمي الكرة تفاحة أو «بطيخة»، في حين سيجد الطفل عند سن الثالثة أن الكرة ذات الأذنين والأنف، والتي تصدر صوتا شبيها بالعطس، عند ركلها هي أكثر إثارة للضحك.

إن المرحلة الثالثة من مراحل الفكاهة مرحلة أكثر تركيبا من المرحلة الثانية بطبيعة الحال. فبينما كانت فكاهة الطفل في المرحلة الثانية ذات طبيعة ثنائية تقوم على أساس مبدأ «الكل أو لا شيء»، حيث يُطلق اسم صحيح، أو غير صحيح، على الشيء، فإن المرحلة الثالثة هي مرحلة يدرك الطفل فيها درجات متنوعة من التناقض، وذلك بسبب تنوع جوانب الأشياء وصفاتها التي يحدث التغيير فيها، ويلعب المناخ المحيط بالفكاهة دورا مهما هنا، فالقطة الغريبة الشكل إذا حدثت رؤيتها في صورة متحركة، أو جرى وصفها في سياق نكتة، أو كان من يصفها ترتسم ابتسامة كبيرة على وجهه، فإن هذا المناخ الضاحك الشبيه باللعب سيجعل الطفل يتمثل هذه القطة في إطار «التمثل التخيلي». أما إذا اختفى هذا السياق الضاحك الشبيه باللعب، فإن هذه القطة نفسها قد تثير الدهشة، وربما الخوف لدى الطفل، وذلك لأنه ستُدرك من خلال «التمثل الواقعي» لها.

يقوم جانب كبير من الفكاهة لدى الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة هذه على أساس المظاهر الخارجية الخاصة بالأشياء، وعلى أساس المعالم البارزة الأساسية المميزة لهذه الأشياء أيضا، ومن ثم يقوم جانب كبير من هذه الفكاهة على أساس التناقض في المظهر الخارجي؛ فصورة الفيل الذي يتسلق شجرة ويجلس على غصن كبير فيها تبدو صورة مضحكة؛ وذلك لأن الطفل يعرف أن الفيلة لا تتسلق الأشجار، وصورة إنسان داخل حوض أسماك الزينة، في حين يتجول السمك حوله ويتفرج عليه قد تكون مضحكة هنا بسبب التناقض في المعنى أيضا، ويكون التكرار الإيقاعي للكلمات، وكذلك ابتكار الكلمات غير ذات المعنى من مصادر الفكاهة في هذه المرحلة أيضا، وكذلك تكون التغيرات في الصوت والمعنى وليس المعنى فقط، مثيرة لضحكات الأطفال هنا أيضا (١٧).

المرحلة الرابعة: مرحلة المعاني المتعددة Multiple Meanings (أو الخطوة الأولى نحو فكاهة الكبار)

وهي تبدأ نحو سن السادسة أو السابعة، وهنا تبدأ فكاهة الأطفال، أول مرة، في التشابه مع فكاهة الراشدين، وخاصة عندما يبدأ هؤلاء الأطفال في إدراك أن معاني الكلمات هي في الغالب ذات معايير غامضة، حيث يتمثل

جانب كبير من فكاهة الكبار في إدراكهم أن هناك معنيين - أو أكثر - يكونان قابلين للتطبيق على كلمة أساسية -أو فكرة أساسية- في القصة أو النكتة. وتعتبر التوريات أحد الأمثلة التقليدية على هذا الشكل من الفكاهة.

وكي يستطيع الطفل تذوق الفكاهة الموجودة في التورية، فإنه ينبغي أن يكون واعيا في الوقت نفسه - أي بطريقة متزامنة - بالمعنيين الموجودين، وأن يدرك أن المعنى الواضح يرتبط بالظروف العادية، في حين أن المعنى الخفي الذي يوجد خلفه، هو الأقل احتمالا، وهو الأكثر ارتباطا بهذا الموقف المتناقض في المعنى.

عند سن السابعة يبدأ الأطفال في إظهار قدرة واضحة على اكتشاف الغموض اللغوي، فيدركون أن هناك طريقتين تكتسب من خلالهما الكلمة الأساسية معناها أو معانيها.

ويستخدم الأطفال في المرحلة الثالثة السابقة الألغاز التي تقوم على أساس التناقض في المعنى، ويستمر هذا الاستخدام خلال المرحلة الرابعة أيضا، ولكن مع إضافة تفصيلات أو معلومات أكثر مثلا:

يسأل طفل زميله: ما عكس مدير عام؟ ويعجز الطفل الآخر عن الإجابة، فيقول الطفل الطارح اللغز: مدير غرق!

ويكمن اللعب الفكاهي هنا في هذه التورية الخاصة بكلمة «عام» التي تعني منصبا إداريا عاما أعلى، وتعني أيضا إمكان «العوم في المياه»، ويكون عكس المدير الذي «عام» هنا هو المدير الذي «غرق»، وتبدو مثل هذه الألغاز مضحكة لبعض الكبار، وأحيانا صعبة، وأحيانا سخيفة.

إن التفكير هنا يكون تفكيرا منطقيا، لكنه ليس تفكيرا مجردا يقوم على أساس وضع الفروض العقلية؛ ووضع البدائل الممكنة لها في الحسبان من خلال عمليات الاستدلال المركبة وحل المشكلات، بل يقوم التفكير المنطقي هنا على أساس عملية عيانية تتعلق بالواقع المباشر، حيث إن الطفل يستطيع هنا أيضا أن يكون مفاهيم متماسكة حول الكتلة، والطول، والوزن، والحجم، ويستطيع أن يفكر في الفكرة، ونقيضها، في الوقت نفسه، وأن يتخذ أدوار الآخرين، أو يضعها في حسبانه، ويقوم بتصنيف الأشياء في رتب متصاعدة من الأدنى إلى الأعلى أو بالعكس. إنه يتحرر من تمركزه حول ذاته، ويرى العالم من وجهات نظر أخرى مغايرة لوجهة نظره، وتسهم هذه التطورات المعرفية كثيرا في إدراكه للفكاهة، وتذوقه لها، ثم إنتاجه لها،



أيضـا، بعـد ذلك. إنه هنا يدرك العـلاقـات بين الأحـداث وليس الأهـداف النهـائيـة الخاصـة بهذه الأحداث، ويمكنه تفكيـره هنا من أن يقوم بمـا يسـمى بالقـدرة على العكس أو التفكير العكسي Reversal Thinking، حيث يتمكن مثلا من أن يعيد سرد قصة مـا، بدءا من نهايتها، أو من بدايتها، فيسرد النهاية، ثم الوسط، ثم البداية، ثم يسرد البداية ثم الوسط ثم النهاية، ويفحص كذلك العلاقات بين هذه المراحل.

إن هذه القدرة على «التفكيـر العكسي» هي التي تمكن الطفل من أن يحتفظ في عقله بفكرتين خـلال الوقت نفسـه، وتمكن هذه العمليـة الطفل من فهم النكات التي تقـوم على التـوريات وازدواج المعـاني، حيث يفكر في النكتـة مـرة من نهـايتهـا (المعنى الخفي)، ومـرة مـن بدايتهـا (المعنى الظـاهـر)، ويحـاول أن يدرك احتـمـالات التشـابه الظاهري، والاختلاف المستتر بين الكلمات حتى يدرك المعنى المقصود [١٨].

وتسـمـح قـدرات التـفكيـر العيـاني هـذه لطفل المرحلة الابتدائيـة بأن يذهـب معرفيا إلـى ما وراء التفسـيرات الظاهـرية الوصفيـة فقط للنكتة، ومن ثـم يتجه نحـو تفسيـرات تأويليـة أكثـر عـمـقا لهـا. ويتـرتب على ذلك أيضـا أن تمكن هـذه المهارات الخـاصة بالتفكير الطفل أيضـا من فهم خصـائص الفكاهة التـي تكون موجودة وراء تلك العلاقات المتناقضة البسيطة ظاهريا.

من الصعب -كما يقول ماكجي- أن تحدد الحد الأعلى للعمـر الخاص بهذه المرحلة، لكنها قد تستمر حتى بدايات المراهقة، حيث يطور المـراهقون أشكالا أكثـر إتقانا من الفكاهة، كما يميلون إلـى تفضـيل الدعابات التلقـائية، والنوادر، بشكل يفوق تفضيلهم للنكات البسيطة.

بعـد المرحلة الرابعـة يقل التفضـيل للتوريات، إلا إذا كـانت شـديدة البـراعـة، كمـا تظهر الفـروق الفـردية على نحـو أكبـر بين المـراهقين والراشـدين في تذوق الفكاهة [١٩]، وهـو أمـر يحتاج إلـى أن نفصله في قسم مستقل نفرده له.

ضحك المراهقين وفكاهاتهم

راهق الغـلام فهو «مراهق» أي قـارب الاحتلام، ورهقه -كما أشـار محمد بن أبي بكر الرازي فـي مـختـار الصـحـاح- «غشـيـه»، ومنه قـوله تعـالى «ولا يرهق وجوههم قتر ولا ذلة». المراهقة إذن عبء وحمل قد يكون عسيرا، وترجع كلمة المراهـقـة Adolescence في الإنجليـزية إلـى الأصل الـلاتيني adolecers التـي تعني «أن ينضج».

وقد أشار علماء كثيرون، بدءا من جورج ستانلي هول العالم الأمريكي، إلى أن المراهقة بانفعالاتها الكثيرة المتصارعة، وبمظاهر النمو الجسمية والانفعالية والعقلية والاجتماعية الهائلة خلالها، يمكن أن تسمى مرحلة المشقة والعاصفة Stress and Storm

المراهقة.. مرحلة المشقة والعاصفة

غالبا ما يعرف علماء النفس والتربية المراهقة بأنها تلك الفترة من العمر التي تمتد منذ بداية البلوغ (١٢-١٣ سنة بالنسبة إلى الفتاة، ومن ١٣-١٤ بالنسبة إلى الفتى)، وحتى اكتمال النضج الفسيولوجي المناسب (العمر الذي يتراوح بين ٢٠-٢٢ سنة).

لكن بعض العلماء يرون أن هذا التعريف يفتقر إلى الدقة لعدة أسباب، من بينها أنه يصعب تحديد العمر المناسب لبداية البلوغ، أو العمر المناسب لنهاية النضج الفسيولوجي (أو النضج السيكولوجي أيضا)، وذلك لأنه توجد فروق فردية كثيرة بين الأفراد وداخل النوع الواحد (ذكر/أنثى). ففي بعض المجتمعات يبدأ البلوغ عند سن التاسعة، وفي بعضها الآخر، قد يتأخر البلوغ حتى سن الثامنة عشرة (كما في بعض الحالات التي درسها العلماء في غينيا الجديدة مثلا).

في ضوء ما سبق اقترح علماء آخرون ضرورة أن نمزج بين هذه المحكات العامة الخاصة بالنضج الجسمي وبعض المحكات أو المعايير الأخرى التي تجعلنا نقول إن المراهقة هي فترة:

١- يبدأ الطفل في الشعور خلالها بالرغبة في الاستقلال النسبي والحاجة الأقل إلى الإشراف الوالدي المستمر عليه. ٢- يحدث فيها نمو فسيولوجي وهرموني كبير يترتب عليه أن يصبح الطفل (في بداية المراهقة) شبيها بالراشد (في نهاية المراهقة). ٣- يتزايد لدى المراهق -خلالها- الشعور بالمسؤولية والرغبة في الاستقلال، أو الشعور بالذات، والبحث عن دور خاص داخل المجتمع.

يرجع الفضل إلى العالم الأمريكي جورج ستانلي هول (١٨٤٤-١٩٢٤) في تركيز الانتباه على تلك الصراعات الخاصة التي تحدث في أثناء المراهقة، وقد نشر عام ١٩٠٤ كتابا شديد الطول في عنوانه اهتم فيه ببحث جوانب

عـديدة من سلوك المراهق، وقـد كـان عنوان هذا الكتـاب» المراهقـة: سيكولوجيتها وعلاقتها بعلم وظائف الأعضاء والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والجنس والجريمة والدين والتعليم».

وقـد نجـح هـول في كتـابه هـذا ـ مـع مـا كـان عليـه مـن تداخـل وسـوء تنظيم ـ في تحديد الجـوانب الأسـاسيـة المهمـة خلال المراهقـة: فـتـحـدث عن نمـو الـوزن والطـول والارتقـاء الجنـسي، والعـقلي، والوجداني، وعاطفة الحب، وجرائم المراهقين، وأمراض الجسم والعقل خـلال هـذه المرحلة. ومن أقـواله الشـهيـرة في ذلك الكتـاب «لا تصطرع قـوى الخطيئـة وقـوى الفضيلة أبدا من أجل امتـلاك روح الإنسـان مثلمـا يحدث خلال المراهقة».

إضافة إلى ما سبق، فقد أكد هول أن المراهقة هي الفترة الخاصة التي يزداد فيها الشعور بالهوية أو ما أطلق عليه اسم «الشعور بالتفرد والفردية»؛ فسنوات المراهقـة– في رأيه– تمتلئ بالعـواصف والمشـقـة، حيث تتـأجج الصراعات بين الانفعالات البدائية والدوافع الأكثر إنسانية.

ولكن المراهقـة، كمـا رآها هول، هي، أيضـا، فـتـرة الميـلاد الجـديد للإنسان، حيث يصبح خلالها أكثر وعيا بمجتمعه، وثقافته، ويبدأ بتذوق الفنون والعلوم، وترتقي لديه المشاعـر الدينية، ويصبح أكثـر قـدرة على التفكير المنطقي، كما يصبح أكثر اهتماما بوضع تصور خاص لمستقبله الدراسي والمهني.

اهتم علماء آخـرون بعـد ستانلي هول ـ بالمراهقة، ومن هؤلاء العلماء تمثيلا لا حصرا: العالمة أنا فرويد (ابنة سيجموند فرويد مؤسس التحليل النفسي الشهير) التي وافقت ضمنا على ما كان أبوها يؤكده من أهمية خبرات الطفولة المبكرة ودورها في تكوين الشخصية، لكنها أضافت إلى ذلك تأكيدها أن سنوات المراهقة قد تكون ذات تأثيرات إيجابية أو سلبية أكثر فاعلية على عمليات التكيف، وأن الأمر يحتاج إلى معالجة بيئية تتسم بالحكمة والتعقل.

وتجمع النظريات الحديثة على أن الارتقاء المعرفي خلال المراهقة يمثل واحدا من ثلاثة مظاهر أساسية للارتقاء (المظهران الآخران هما الارتقاء البيولوجي والارتقاء الاجتماعي).

ويتفق معظم العلماء على أن المراهقين يفكرون بشكل أفضل من الأطفال. وأن هذا التفوق في التفكير لا يتمثل فقط في كم المعلومات المتوافرة لدى المراهقين، ولكن أيضا في نوعية التفكير وأساليبه أيضا. ويتفق هؤلاء العلماء على وجود خمسة أساليب أساسية مميزة لتفكير المراهقين هي:

١- التفكير في الاحتمالات: فبينما يكون تفكير الطفل مرتبطا بالأشياء المحدودة زمانيا ومكانيا (على رغم نشاط خياله بطبيعة الحال) فإن المراهق تتوافر لديه القدرة على التفكير بأن ما يحدث «الآن وهنا» هو مجرد احتمال من احتمالات عدة لحدوث الشيء. ويرتبط بهذا النوع الاحتمالي من التفكير عدة مظاهر في سلوك المراهق، منها:

أ- التفكير في احتمالات التغير في حياة المراهق ذاته، نتيجة للتغيرات في اختيارات معينة لأنواع معينة من الدراسات الأكاديمية والمهنية.

ب- التفكير العلمي المرن والكفء كما يظهر ذلك مثلا في دراسة مواد كالرياضيات والكيمياء والمنطق.

جـ- القدرة على الجدل والنقاش، ومقارعة الحجة بالحجة، وتوقع حجج الخصم والرد عليها، وعدم التسليم بكل ما يطرحه الآخرون من آراء، فالحقيقة قد يكون لها أكثر من وجه.

٢- التفكير من خلال المفاهيم المجردة: فبينما يكون تفكير الأطفال أكثر عيانية وأكثر التصاقا بالأحداث والأشياء الملاحظة على نحو مباشر، يكون المراهقون أكثر قدرة على التعامل مع مفاهيم وموضوعات أكثر تجريدية.

وهنا يصبح المراهقون أكثر قدرة على فهم التوريات، والأمثال الشعبية، والدلالات والمعاني المختلفة للتعبيرات، فتعبير مثل: «الشمس تنام والقمر يصحو» قد يفهمه الأطفال الصغار حرفيا، في حين يفهمه المراهقون دلاليا ومجازيا.

٣- «التفكير حول التفكير»، أو مهارات التفكير العليا: والمصطلح الشائع باللغة الإنجليزية بالنسبة إلى هذا النشاط المعرفي هو كلمة Metacognition، وتشمل العمليات الخاصة بالتفكير التي نعنيها بهذا المصطلح الإشارة إلى أن المراهق لا يعرف فقط «بعض الموضوعات»؛ ولكنه يعرف أيضا كيف عرفها (أي تتوافر لديه معرفة بالطريقة التي استخدمها حتى فهم موضوعا معينا، إضافة إلى معرفته بالمعلومات ذاتها الخاصة بهذا الموضوع).

٤- التفكير المتعدد الأبعاد: فبينما يميل الطفل إلى التفكير في الأشياء والمواقف والأشخاص من جانب واحد، فإن المراهق يمكنه أن يرى كل ما سبق من خلال جوانب متعددة، ويتجلى ذلك على نحو خاص في مواقف متعددة، فمثلا يمكن للمراهقين تقديم إجابات عديدة (أكثر من الأطفال) بالنسبة إلى سؤال مثل: لماذا بدأت الحرب العالمية الأولى؟ ويرتبط بهذا الأسلوب من التفكير ما يسمى بنمو روح السخرية أو التهكم لدى المراهقين، فالمراهق يصبح أكثر قدرة ـ مقارنة بالطفل ـ على فهم معنى ما يقوله شخص ما من خلال مزجه العقلي بين ما يقال، وكيف يقال، والسياق الذي يقال فيه، ومن قائله؟... إلخ.

قد نحكي بعض النكات شفاهة للأطفال، فلا تستثير منهم أدنى بسمة، في حين أننا إذا رسمناها لهم أو شاهدوها من خلال التلفزيون قد يضحكون منها بصوت مرتفع، في حين توجد كل هذه الاحتمالات للضحك لدى المراهقين. ويقول العلماء إن هذه القدرة على التمييز بين الجاد والتهكمي تنمو ـ على نحو خاص ـ بين سن التاسعة والثالثة عشرة، ثم تزداد تدريجيا بعد ذلك.

٥- النسبية في التفكير: يميل الأطفال عموما إلى رؤية الأشياء بشكل مطلق، فهي إما بيضاء أو سوداء (مع أو ضد)، في حين يرى المراهقون الأشياء بشكل نسبي، حيث توجد ألوان أخرى غيرالأبيض والأسود، وتزداد تساؤلات المراهق وشكوكه؛ وذلك لأن هذه النسبية في التفكير قد تدفعه إلى التشكك في مسلمات عديدة، وقد يغضب الوالدان من كثرة هذه التساؤلات، ومن طبيعتها غير المتوقعة أحيانا.. والأمر يحتاج إلى الدفء في التعامل، وإلى التفهم، والإقناع العقلي، والمشاركة الإنسانية، والمودة في التعامل مع المراهق، ومع أسئلته [٢٠].

وتؤدي قدرات التفكير التجريدي والمنطق الصوري، وغيرها من القدرات التي أشرنا إليها خلال المراهقة وما بعدها، إلى أشكال جديدة من الفكاهة (كالسخرية والتهكم)، وهكذا يلعب النضج دورا مهما في ظهور الفكاهة، وفي تحديد أشكالها أيضا.

تكثر النكات لدى المراهقين، وتتعلق النكات هنا غالبا بالتغيرات الجسمية، والرغبات الاستمنائية، والمشاعر المتناقضة تجاه الوالدين وكل رموز السلطة. باختصار: تتزايد النكات الجنسية والعدوانية (بما يتفق مع نظرية فرويد)، ومع ذلك تكون للفكاهة قيمة تكيفية ودلالة ارتقائية.

وتكون النكات الجنسية أكثر قابلية للتذوق في مرحلة المراهقة الوسطى (سن ١٦ وما بعدها) أكثر من حالتها في مرحلة المراهقة المبكرة (سن ١٣)، أو المراهقة المتأخرة (سن ١٩ سنة مثلا). إن ذلك يتفق مع كون المراهق هنا في وسط المرحلة، أي قرب نهاية المرحلة الخاصة بالتقبل لعمليات النضج الجسمي ومظاهره.

وتشير دراسات أخرى إلى أن النمو الجسمي قد يكف (يخمد) إدراك الفكاهة أو النكتة المرحة لدى المراهق، وأن ذلك يبدأ في المراهقة الوسطى (سن ١٦ سنة)، ويمتد إلى المراهقة المتأخرة (عمر ١٩ سنة)، ويحدث هذا بسبب الانشغال الخاص بالتغيرات الجسمية الكثيرة التي تعقب البلوغ [٢١].

إن أهم ارتقاء معرفي يحدث في المراهقة هو ظهور تفكير العمليات الشكلية، وهي قدرات جديدة نامية تمكن المراهق من التفكير على نحو تجريدي، لكنها توقعه - في الوقت نفسه- في شرك الأشكال المتمركزة حول الذات من التفكير، والتي تكون غالبا مثالية الطابع، ومثيرة للمرح أو السخرية أيضا. وهكذا، تعتبر الفكاهة مؤشرا على النمو، ومصدرا دالا على التغير خلال سنوات المراهقة.

الفكاهة والضحك في مرحلة الرشد

ويقصد بها تلك المرحلة التي تقع بين سن الخامسة والعشرين وسن الستين؛ فمع انتهاء المراهقة، وتقدم المرء نحو مرحلة الشباب والرشد يزداد بحثه عن العلاقات الحميمة التي تتمثل في الحب والزواج والصداقة، ويزداد سعيه -كما يقول إريكسون- نحو المشاركة والالتزام، والانتماء وتكوين العلاقات الحميمة مع الآخرين. ومن دون مشاعر الالتزام والمشاعر الحميمة يصبح الفرد منعزلا وعاجزا عن الاحتفاظ بعلاقات إيجابية لفترة طويلة، ويقوم الالتزام الحميم بالآخرين بتوسيع مدى الاهتمام الأكثر عمومية. وتشتمل الميول الإيجابية الإنتاجية هنا على الاهتمام بتربية الأطفال، وكذلك الاهتمام بعملنا، والاهتمام بالأفكار والنواتج الأخرى التي أنتجناها. والإنتاجية مهمة في احتفاظنا بصحتنا وأفكارنا ومبادئنا، وما لم يتسع مدى اهتمامنا وإنتاجيتنا سنقع في براثن الملل والركود [٢٢].

هنا يتحرك المرء من العالم الكبير إلى عالمه الصغير الخاص، عالم الحميمية، والالتزام وعالم الحب والزواج خاصة، لكنه عالم لا يكون بالاتساع نفسه الذي كان عليه عالم المراهقين، لذلك تكثر النكات هنا حول الزواج والحرية التي يفقدها المرء بزواجه، وحول الزوجات الشرسات النكدات، أو الأزواج المظلومين أو كثيري المغامرات... إلخ. وتعبر بعض النكات عن الحنين إلى أيام الحرية المفقودة الماضية، ويعبر القول التالي عن ذلك التبرم تجاه الزواج، وما يفرضه من قيود: «الزواج مثل آلة الكمان، فبعد أن تنتهي الموسيقى الجميلة، تظل الأوتار مشدودة بإحكام» [٢٣].

وتدور نكات أخرى خلال هذه المرحلة حول مشكلات العمل وعادات الموظفين الذين ينامون في أثناء عملهم، مع شيوع فكاهات جنسية وعدوانية أخرى. ولعل المثال الدال على شيوع النكات الجنسية في هذه المرحلة تلك الرسوم الكاريكاتيرية التي شاعت خلال عام ٢٠٠٢ في الصحف المصرية، والتي تدور في معظمها حول التأثيرات الجنسية لعقار الفياجرا، بعد أن سُمح بتصنيعه وتداوله في السوق المصرية بعد أن كان ممنوعا، وكثير من هذه الرسوم تصور رجالا ونساء في مرحلة منتصف العمر أو مشارف الشيخوخة يضحكون من هذا الأمر بطرائق متنوعة.

الفكاهة والتقدم في العمر

من الصعب تحديد العمر الذي يبدأ عنده التقدم في العمر؛ فهناك فروق فردية واسعة في هذه المسألة، وتلعب العوامل الوراثية والعوامل الخاصة بالجينات، وكذلك المهارات التي اكتسبها المرء، عبر حياته، دورها في الإسراع بوصوله مبكرا، أو وصوله متأخرا إلى هذه المرحلة.

ومع ميل بعضهم إلى اعتبار سن الستين البداية الحقيقية لتقدم العمر، إلا أن كثيرا من العلماء يعتبرون المسألة كلها نسبية، فما لم يصب المرء بمرض شديد، مثل «الزهايمر» أو ما يشبهه من أمراض، فإنه من الممكن أن يحتفظ بقدراته العقلية في حالة جيدة عبر حياته.

مع وصول الإنسان إلى سن الأربعين (في المتوسط) يصبح رد فعله أبطأ، وتقل كفاءة أجهزته الحسية الإدراكية، فيصبح الإبصار أقل حدة، والرؤية الليلية أقل تكيفا. ومع وصوله إلى سن الثمانين (إن وصل) تنخفض حدة الإبصار بدرجة أكبر، ويصبح وهج العين - أو لمعانها - معتما، والألوان أقل تشبعا، وهكذا. وتحدث أمور مماثلة في الحواس الأخرى.

لكن قوة المسنين تظل تبعث على الإعجاب أحيانا، ويرجع ذلك -كما يقول بعض العلماء- ليس إلى العوامل المشتركة بينهم؛ بل إلى العوامل الخاصة الفارقة المميزة لكل منهم، أي إلى تلك المهارات التي اكتسبوها من خبراتهم، وطوروها عبر حياتهم، ومنها مهارات التكيف والتفكير، والتفاعل الاجتماعي، وأساليب مواجهة الأزمات... إلخ.

هناك أمور خاصة بالشيخوخة اهتم العلماء بدراستها، من بينها: تأثير مرور الزمن أو تقدم العمر بالجسم وقواه وقدراته، وعلى الذاكرة وتكامل الإدراك والذاكرة، وأيضا حس الفكاهة، وهو ما سنهتم به بوجه خاص الآن. فهناك إشارات كثيرة في الدراسات العلمية الحديثة تشير إلى أن من تقدمت بهم السن يطورون الفكاهة، ويستخدمونها كاستراتيجية مواجهة مفيدة في التعامل مع الحياة الصعبة، التي تكون أحيانا شديدة الإيلام [٢٤].

الاتجاهات نحو المسنين كما تظهرها الفكاهة

تعتبر الاتجاهات نحو المسنين من الأمور الحاسمة في إحساسهم بالراحة أو الألم في المجتمع، وهناك صور نمطية جامدة موجودة في كثير من المجتمعات حول المسنين، ومنها تلك التي تصورهم، أو تميل إلى تصويرهم على أنهم ضعفاء، وغير سعداء، وعاجزون جنسيا، ويشعرون بالوحدة والانعزال وانعدام الفائدة.

انظر مثلا تلك النكتة التي رواها «بيتر برجر»، التي تتضمن إشارات غير مباشرة إلى ضعف القوى الجنسية لدى كبار السن:

«كان رجل مسن يمشي متريضا حين داس بقدمه فجأة على ضفدعة، وهنا خاطبته هذه الضفدعة قائلة: هذا يوم سعدك يا رجل، إنني ضفدعة متكلمة، وقد أرسلت هنا خصيصا من أجلك. فإذا أمرتني، سأتحول، في التو، إلى امرأة جميلة، وأحقق كل رغباتك.

رفع الرجل قدمه والتقط الضفدعة، ووضعها في جيبه، وواصل سيره. وبعد برهة شعرت الضفدعة بالضيق فصاحت به قائلة: أنت.. يا رجل.. ألم تسمع ما قلته لك؟

أجاب الرجل المسن قائلا، نعم، لقد سمعته، لكني فكرت وقلت لنفسي إنه بالنسبة إلى رجل في مثل سني، فإن ضفدعة متكلمة ستكون أفضل من امرأة جميلة» [٢٥].



وهناك أيضا أفكار نمطية ثابتة أخرى ذات صبغة إيجابية حول المسنين: كتلك التي تصورهم على أنهم ينعمون دائما بالهدوء، والحكمة، والتأمل... إلخ.

ولا تعد الصور النمطية السلبية، ولا الإيجابية، صورا دقيقة تماما، فالمسنون ليسوا فئة واحدة، لا من حيث المدى العمري، ولا من حيث الخصائص المميزة، ولا أساليب التكيف ومواجهة مشكلات الحياة التي يستعين بها كل منهم.

لقد قام الباحث «بالمور» Palmore عام ١٩٧١ بتحليل مضمون ٢٦٤ نكتة حول تقدم السن، جمعت من بعض كتب النكات العامة المطبوعة، وكذلك من بعض الرواة الشفاهيين للنكت، وقام هذا الباحث بتصنيف هذه النكات في ضوء بعض الأبعاد مثل: موضوع النكتة، النوع الذي تدور حوله (ذكر أم أنثى)، ثم الرؤية السلبية في مقابل الرؤية الإيجابية لتقدم العمر، وكان أهم ما وصل إليه من نتائج ما يلي:

١- إن نحو ٥٠٪ من هذه النكات يعكس رؤية سلبية لعملية تقدم بهم العمر ولمن تقدم بهم في العمر أيضا. بحيث صورتهم هذه النكات في حالة عجز أو مرض لا شفاء منه، وبما يتفق كما قال «بالمور» مع مقولة «إيمرسون» «نحن لا نحسب عمر الإنسان إلا عندما لا يكون لديه شيء آخر غيره يمكن حسابه»[٢٦].

٢- كان نحو ٢٥٪ من هذه النكات يصور المسنين في صورة إيجابية؛ أي في صورة القادرين على القيام بأفعال تتجاوز القدرات الفعلية الخاصة بهم في هذه السن، وغالبا ما كانت هذه الصور الإيجابية ذات طبيعة جنسية أو عدوانية.

٣- إن نحو ١٧٪ من هذه النكات يصور المسنين في صور محايدة، لا هي بالسلبية ولا هي بالإيجابية، أو تشتمل على بعض الجوانب الإيجابية، وبعض الجوانب السلبية.

٤- كان الموضوع السائد في هذه النكات هو تقدم العمر، وكذلك طبيعة القدرات الجسمية، وإخفاء العمر الحقيقي، والتقاعد، وأيضا تذكر الماضي القديم، والحنين إلى أسعاره، وأخلاق البشر فيه... إلخ.

٥- كان معظم النكات التي تدور حول النساء المسنات سلبية، ومعظم النكات التي تدور حول الرجال المسنين إيجابيا، مما يعكس نظرة متحيزة تجاه النساء المسنات في المجتمع كما قال «بالمور»[٢٧].

في دراسة أخرى قام ديفيز بتحليل مضمون ٥٥٠ نكتة حول تقدم العمر، وصنفت بالطريقة نفسها التي اتبعها «بالمور» في دراسته السالفة الذكر، ووجد أن ٦٣٪ من هذه النكات حول من تقدم بهم العمر كانت سلبية في رؤيتها لهم، وكانت النكات التي تدور حول الجوانب الجنسية أو الجسمية من حياة من تقدم بهم العمر هي الأكثر تكرارا بين هذه النكات، كما كانت هناك نكات أخرى تدور حول القدرات العقلية، وإخفاء العمر، والحنين إلى الماضي، وأيام العزوبية، أو عدم الزواج، والخوف من الموت... إلخ (٢٨).

في دراسة ثالثة قام ريكمان بالمقارنة بين مائة نكتة تدور حول المسنين ومائة وستين نكتة تدور حول الأطفال ووجد أن نحو ٦٦٪ من النكات التي تدور حول المسنين كان ذات طبيعة سلبية، في حين كان نحو٢٥٪ فقط من النكات التي تدور حول الأطفال له طبيعة سلبية، وكان معظم النكات السلبية الخاصة بالمسنين يدور حول موضوعات متكررة مثل: الجوانب الجسمية أو العقلية، والقدرة الجنسية، وإخفاء العمر... إلخ (٢٩).

قامت دراسات أخرى حول من تقدم بهم العمر بتحليل مواد أخرى غير النكات مثل رسوم الكاريكاتير، والمجلات المصورة، وبطاقات البريد الخاصة بأعياد الميلاد، مثلا، وغيرها، وقد ظهر المسنون في معظم هذه التحليلات أيضا في صور سلبية (٣٠).

وقد أجريت دراسات أخرى من أجل تحليل الاتجاهات السائدة نحو من تقدمت بهم السن كما تظهرهم وسائل الإعلام في الإعلانات، والمواقف الكوميدية، والأفلام السينمائية، والبرامج الحوارية في التلفزيون... إلخ. ووصلت هذه الدراسات إلى نتائج مماثلة.

النكات التي يرويها من تقدم بهم العمر:

تحدثنا في القسم السابق عن النكات التي يرويها الآخرون حول المسنين أو من تقدم بهم العمر، ونتحدث الآن عن النكات التي يرويها المسنون أنفسهم كما أشارت إلى ذلك بعض الدراسات.

ففي دراسة نشرها ريكما وتالمر عام ١٩٧٦ حول ١٤٤ نكتة رواها عدد ممن تقدم بهم العمر الذين تراوحت أعمارهم بين ٦٠-٩٠، سنة وجد هذان الباحثان أن الموضوع الأكثر تكرارا في هذه النكات كان هو الجنس. وقد تكرر



ذكـر النكات التي تدور حـول الجنس لدى ٧٠٪ من الذكـور من أفـراد هذه العينة، ولدى ٢٠٪ من الإناث فيها، ولم يستطع الباحثان التأكد ما إذا كان هذا الانخفاض في النكات الجنسية لدى الإناث راجعا إلى انخفاض في اهتمام بهذا الموضوع لديهن، أو أنه كان راجعا إلى تحفظ النساء الخاص في الكلام حول هذا الموضوع مع اثنين من الباحثين الذكور.

وبشكل عام وجد هذان الباحثان أربعة اتجاهات واضحة في النكات التي تدور حول الجنس، سواء حكاها الذكور أم الإناث، وهي:

١- الوعي بالتدهور في القدرة أو الطاقة الجنسية، مع إمكان أن يضحك المرء من نفسه هنا أيضا.

٢- التأكيد على أهمية الجنس ما دامت هناك حياة.

٣- الربط بين الجنس والخصوبة والحمل والولادة وضبط النسل... إلخ.

٤- التوحد البديل أو الرمزي مع النشاطات الجنسية للشباب أو صغار السن.

أما الموضوع الثاني الأكثر تكرارا في النكات التي رواها هؤلاء المسنون فكان يتعلق بالموت، حيث كانت بعض هذه النكات تعبر عن القلق من الموت، وكذلك القدرة على الضحك من هذا القلق. ودارت نكات أخرى أيضا حول جوانب التدهور الجسمية والعقلية والشخصية، وحول تعاطي الكحوليات، وغير ذلك من النشاطات (٣٢).

وعندما قام «بالمور» بالمقارنة بين النكات التي تروى حول المسنين والنكات التي يروونها هم أنفسهم وجد الفارقين التاليين:

١ـ ليست هناك نكات يرويها المسنون حول إخفاء العمر، في حين كان هذا الموضوع من الموضوعات المتكررة في النكات التي يرويها آخرون حول المسنين. وليس من الواضح كما قال «بالمور» ما إذا كان ذلك يعني أن كبار السن لا يحبون الكذب بشأن أعمارهم، أو أنهم لا يحبون إلقاء النكات حول هذا الأمر.

٢ـ أن نحو٣٪ فقط من النكات التي رواها المسنون كان يدور حول فقدان الجاذبية، وذلك في مقابل التكرار الكبير لهذا الموضوع في النكات التي يرويها الآخرون حول كبار السن. ومرة أخرى يقول «بالمور» إنه ليس واضحا ما إذا كان هذا يرجع إلى عدم اهتمام كبار السن بهذا الموضوع، أو أنهم يكونون غير راغبين في إلقاء النكات حول هذا الأمر (٣٣).



عموما، نقول في النهاية إن هذه النتائج التي قمنا بتلخيصها في هذا القسم، بل في هذا الفصل، تقوم على أساس دراسات أجريت في الغرب، في الولايات المتحدة وأوروبا تحديدا، وقد رأينا بالنسبة إلى النكات التي تروى حول من تقدم بهم في العمر أنها عمومها نكات ذات طبيعة سلبية، ويربط بعض الباحثين ذلك بالرؤية السلبية لانخفاض الطاقة وفقدان القدرة والولع بالأعمار الصغيرة والشباب والجمال، ومن ثم هذا التدافع نحو جراحات التجميل ومسابقات الجمال، وغير ذلك من المظاهر هناك، ويقول بعضهم الآخر إن هذه الاتجاهات السلبية نحو تقدم السن قد أصبحت متزايدة بعد الثورة الصناعية في أوروبا، في حين كانت الاتجاهات الإيجابية أكثر ظهورا قبل حدوث هذه الثورة، فهل تكون المجتمعات الأكثر تقليدية ذات اتجاهات أكثر إيجابية نحو المسنين، وذلك لأن هذه المجتمعات تؤكد، خلال ممارساتها الثقافية والتربوية، أهمية احترام الصغير للكبير وعطف الكبير على الصغير وما شابه ذلك من القيم... إلخ؟ فهل انعكست هذه القيم الأبوية أو الريفية في النكات التي تدور حول الكبار في بلادنا؟ في واقع الأمر.. نحن لسنا في وضع يتيح لنا الإجابة المناسبة عن هذا السؤال، وذلك لعدم توافر دراسات عملية ميدانية مناسبة في البلاد العربية يمكننا من خلالها الإجابة عن هذا السؤال، فدراسات الفكاهة والضحك ما زالت نادرة في بلادنا إلى أبعد الحدود، وهي ندرة لها ارتباطها في رأينا بالاتجاه العام السائد، تجاه الفكاهة والضحك، والذي يربطها بقيم وسلوكيات واتجاهات سلبية عديدة.

ويمكننا إجمال النتائج الكثيرة المتراكمة داخل هذا الفصل على النحو التالي:

١- تكون للفكاهة والضحك خلال مرحلتي الرضاعة والطفولة المبكرة ثلاث وظائف رئيسة هي:

أ- الحفاظ على الطفل حيا من خلال مساعدته عن طريق الابتسام والصراخ مثلا، وعلى الحفاظ على علاقات مع الوالدين تسهم في إشباع حاجاته الأساسية للطعام والدفء، والرعاية، وما شابه ذلك.

ب - تيسير حدوث العلاقات الاجتماعية بين الطفل ووالديه وأقرانه بعد ذلك.

ج ـ مساعدته على الانتقال الفعال داخل البيئة، وبما يتجاوز حدود السياق الأسري المباشر، عن طريق إقامة علاقات تقوم على أساس الضحك، واللعب، وتبادل المواقف المضحكة، والتفاعل خلالها ومن خلالها.

٢ ـ يظهر ما يشبه الابتسام على وجه الطفل بعد نحو اثنتي عشرة ساعة من ولادته.

٣ ـ تحدث الابتسامة استجابة للصوت الإنساني في الأسبوع الرابع، وبعد ذلك بقليل تحدث نتيجة انجذاب الطفل إلى الوجه الإنساني.

٤ ـ تظهر أول ابتسامة اجتماعية لدى الطفل خلال تفاعله مع أمه بعد شهرين من ولادته.

٥ ـ تظهر أولى علامات الضحك عند نهاية الشهر الأول بعد الولادة، أما الضحك الفعلي فيبدأ عند الأسبوع التاسع (أو مع بداية الشهر الثالث من العمر).

٦ ـ يستمتع الأطفال الصغار برؤية الأشياء أو الكائنات وهي موجودة في نشاطات متناقضة على نحو يثير الدهشة (مثلا: رؤية كلب يرتدي قبعة)، في حين يستمتع الأطفال الأكبر بفكاهات المعاني المزدوجة والتوريات الخاصة في الكلمات، والألغاز، وما شابه ذلك.

٧ ـ مع تزايد النمو يتسع مدى الأشياء التي يستمتع بها الأطفال، ويضحكون منها، من دون أن يسقطوا من حساباتهم أيضا الأنماط المبكرة من الفكاهة (ويسير هذا الاتجاه على النحو التالي: مرحلة الأفعال المتناقضة تجاه الموضوعات ـ مرحلة التسميات المتناقضة للأشياء والأحداث ـ مرحلة التناقض التصوري ـ مرحلة المعاني المتعددة).

٨ ـ يكون المناخ الشبيه باللعب، والاتجاهات الخاصة بالتخيل أو الخيال. وكذلك إدراك الطفل لأن المادة التي تقدم له في شكل بصري أو لفظي، إنما هي مغايرة نوعا لمادة الواقع، وقابلة للإدراك والفهم من خلال آلية «التمثل التخيلي» وليس آلية «تمثل الواقع»، يكون لذلك كله دوره الكبير في إدراكه للفكاهة، وحدوث الضحك لديه.

٩- يتفق الباحثون في مجال ارتقاء الفكاهة لدى الأطفال على أن الأساس المعرفي للفكاهة إنما يكمن في مفهوم «التناقض في المعنى»، وهو المفهوم الذي يعرف بأنه صراع بين «ما يتوقعه» شخص ما و«ما يدركه» حقا [٣٤].



١٠- يشتمل ارتقاء الفكاهة لدى الأطفال (وكذلك لدى المراهقين والراشدين) على نمو معرفي خاص عبر مراحل متتالية ومتكاملة تصبح خلالها التوقعات مركبة (معقدة) على نحو متزايد، كما أنها تشتمل على تغيرات بنيوية معرفية متزايدة توازي الاكتسابات المعرفية التي تحدث للطفل عبر مراحل النمو المبكرة.

١١- تزدهر الفكاهة - مثل اللعب - في المواقع والمواقف الآمنة، ويكون لعوامل مثل الألفة الخاصة بالبيئة، وبالأشخاص الموجودين فيها، تأثير واضح في الفكاهة التي يعبَّر عنها، أو يجري تذوقها أيضا.

١٢- للفكاهة كسلوك اجتماعي قيمة بقائية (أي قيمة الحفاظ على الحياة) بالنسبة إلى الطفل (أو الراشد)، فهي تعزز الارتقاء المعرفي واللغوي لديه، ومن ثم تزيد من تكيفه مع البيئة، وتيسر عمليات التفاعل الاجتماعي بالنسبة إلى الآخرين، وتسهم في تكوين جماعات الأقران، وفي تزايد الشعور بالانتماء إلى هذه الجماعات أيضا.

١٣- وجدت الباحثة دوريس بيرجن D.Bergen بعد دراستها لأنماط الفكاهة السائدة لدى الأطفال، والتي درست من خلالها استجابة الأطفال لسلوكيات مثل: الدغدغة، اللعب التظاهري، محاكاة المهرجين، المضايقات والمداعبات السلوكية، اكتشاف الموضوعات والأحداث المتناقضة، اللعب بالأصوات، اللعب بالكلمات، وصف الأحداث المتناقضة والمستحيلة، طرح الألغاز، النكت، فكاهة التقليل من شأن الآخرين أو الذات أو السخرية منهم.. إلخ، بعد هذه الدراسة وجدت هذه الباحثة ما يلي:

أ- أن أكثر أنماط الفكاهة التي اهتم بها الأطفال وضحكوا منها هو الفكاهات أو المواقف التي تشتمل على أداء أفعال متناقضة أو متخيلة، وكذلك التي تشتمل على عمليات اكتشاف للموضوعات والأفعال والأشياء المتناقضة.

ب- أن أقل أنماط الفكاهة ظهورا وتفضيلا لدى الأطفال هو الفكاهات التي تشتمل على تقليل من شأن الذات عند الخطأ، أو التي تتضمن عمليات تنكيت أو طرح للألغاز المألوفة. وهكذا يكون الأداء والاكتشاف للفكاهات، والمواقف، التي تتضمن التناقض والخيال، أبرز معالم الفكاهة لدى الأطفال [٣٥].

١٤- يؤثر التلفزيون والكتب والأغاني، وغيرها من ميديا المعلومات والاتصال في طبيعة الفكاهة التي يستمتع بها الأطفال، وقد أصبحت هناك مواقع عربية وعالمية للفكاهة والنكات على الإنترنت، يبحث عنها الأطفال

ويستمتعون ببعض ما يرد فيها من سخريات من بعض الفئات. ويعطي الوالدان إشارات لفظية وغير لفظية على ما إذا كانت فكاهة ما يجري تشجيعها، أو يجب اجتنابها، من خلال ضحكهم أو إظهارهم الضيق والغضب عندما تحكي. وهناك فروق في توقعات الوالدين والمعلمين، وفي إدراكاتهم وتقويمهم لحس الفكاهة لدى الأطفال، وبشكل يكون أكثر تسامحا مع الأولاد مقارنة بالبنات وفي ثقافات عديدة عبر العالم.

١٥- تلعب بعض سمات الشخصية دورا مهما في إظهار الفروق بين الأطفال في إنتاجهم للفكاهة وفي تذوقهم لها أيضا. ومن هذه السمات مثلا تلك السمة الخاصة ببعض الأساليب المعرفية، أي بشكل الطريقة التي يستخدمها الأفراد صغارا كانوا أو كبارا في التقاط المعلومات من العالم المحيط بهم، وفي معالجة هذه المعلومات والتعبير عنها أيضا. وأبرز الأساليب المعرفية التي اهتم العلماء بدراستها في علاقتها بالفكاهة لدى الأطفال هو الأسلوب المسمى بالتأمل في مقابل الاندفاع Reflectivity Versus Implulsivity، ويتسم الأطفال المتأملون بالحذر والدقة في تفكيرهم، بينما يتسم المندفعون بعكس ذلك. وقد أظهر الأطفال المتأملون فهما تلقائيا للمادة الفكاهية التي تقدم لهم، مصحوبا بالمرح على نحو يفوق المندفعين، لكنهم كانوا أقل ميلا إلى التعبير عن تذوقهم للفكاهة من خلال الضحك ومالوا إلى التعبير عن هذا التذوق من خلال الابتسام، في حين مال المندفعون إلى التعبير عن ذلك من خلال الضحك أكثر من الابتسام، ويضحك المندفعون ويبتسمون عندما تكون استجاباتهم غير صحيحة، وبشكل يفوق ما يفعله المتأملون في مثل هذا الموقف (٣٦).

وتلعب عمليات التوحد مع الجماعة دورا مهما في علاقة الفكاهة بالعمر: فهناك افتراض في دراسات الفكاهة والضحك يقول إن الأفراد يتوحدون على نحو أقوى مع الجماعة العمرية المماثلة لهم أكثر من غيرها من الجماعات العمرية. وفي ضوء هذا، هناك أساس قوي لفهم عملية الاستمتاع بفكاهات الازدراء أو التحقير، فالأطفال يجدون النكات التي تسخر من الكبار وتجعلهم ضحايا أكثر إمتاعا أو طرافة من التي تسخر أو تضحي بالأطفال أمثالهم، في حين يجد الراشدون النكات التي تجعل من الأطفال أو المسنين ضحايا أكثر طرافة، ويجد الوالدان النكات التي يكون الأطفال هم ضحاياها أكثر إمتاعا من التي تجعل الوالدين ضحايا (٣٧).

١٦- يرتقي الضحك عبر مراحل تمتد من الضحك من موقف كوميدي فكاهي، إلى الضحك داخل جماعة معينة، ثم الضحك العدواني من شيء أو شخص خارج الجماعة، ثم الضحك المصحوب بالتأمل - وأحيانا الأسى - على بعض التناقضات الوجودية أو المفارقات العامة، وفي كل حالة يكون الضحك بمثابة الخبرة الملطفة أو المخففة من التوترات، والمنفسة عن بعض الصراعات الجسمية والنفسية والاجتماعية، أو قد تكون له دوافع ومثيرات أخرى نناقشها بالتفصيل في هذا الكتاب.

١٧- الخلاصة هي: هناك نوع من الارتقاء التدريجي في سلوك الفكاهة والضحك لدى الأطفال، وهو ارتقاء يسير خطوة خطوة، ويبدأ من ظل الابتسامة العابرة إلى الضحكة الأولى (البدائية) إلى الابتسامة المقصودة، أو حتى المرتبطة بالارتباك والخجل، ثم إلى الضحك المرح. وتدريجيا، وعبر العمر، يزداد ارتباط الضحك والفكاهة بسمات الشخصية السائدة لدى الفرد، وهذا هو موضوعنا في الفصل القادم من هذا الكتاب.



5 الفكاهة والشخصية

يتحدث الناس في حياتهم وحواراتهم العادية عن شخص ما فيقولون إن لديه «حسا» بالفكاهة، وعن آخر إنه يفتقد «حس» الفكاهة. وتزخر اللغات الإنسانية بكلمات كثيرة تدل على الفكاهة، وما يرتبط بها من دلالات ومعان، ومن ذلك ما نجد في العربية مثلا من كلمات دالة على الفكاهة والضحك أشرنا إليها في الفصل الأول من هذا الكتاب.

إن المعالم الدالة على الفكاهة كانت موجودة دائما في التصنيفات والمناحي الخاصة بالمنظرين في مجال الفلسفة وعلم النفس، وقد كان حس الفكاهة حاضرا دائما بشكل مباشر، أو غير مباشر، في الإطار العام الذي اقترحه هؤلاء العلماء حول الشخصية الإنسانية (1).

وقد ربط بعض المفكرين الذين اهتموا بتصنيف أنماط الشخصية الإنسانية بين الفكاهة وبين النمط المسمى: الدموي Sanguine في ضوء تصنيف أبوقراط وجالينوس الشهير، كما ربطت الدراسات الطبية النفسية المبكرة حول الشخصية بين المزاج الدوري Cyclothymic/Cycloid والفكاهة (خاصة لدى كريتشمر Kretchmer).

«قيل لإبراهيم النظام: ما حد الحمق؟
قال: سألتني عما ليس له حد».

أخبار الحمقى والمغفلين (لابن الجوزي)



وقام كثير من الباحثين كذلك بالربط بين بعض سمات الشخصية مثل: الانبساطية، والاتجاه المحافظ، والقلق، والدوجماطيقية (أو ضيق الأفق أو الجمود)... إلخ، وبين التذوق لأنماط معينة من الفكاهة.

وبسبب الارتباطات القوية التي وجدها العلماء هنا قاموا بتكوين اختبارات نفسية مناسبة لقياس الحس الخاص بالفكاهة، وعلاقته كذلك بكثير من أبعاد الشخصية، وهنا ينبغي أن نحدد أولا معنى «حس الفكاهة» في ضوء نظريات «الشخصية» الحديثة.

تعريف الشخصية

هناك تعريفات كثيرة لمفهوم الشخصية داخل مجال علم النفس، وتتنوع هذه التعريفات في ضوء التوجه النظري لصاحب التعريف. وبشكل عام، يمكن تعريف الشخصية بأنها «مجموعة الخصائص المميزة للشخص والتي تفسر الأنماط المتسقة في سلوكه». ويؤكد هذا التعريف: صفة الانتظام أو الاتساق في سلوك الفرد، أي في تفكيره، وانفعالاته، ونشاطاته، واستجاباته الخارجية الواضحة التي يمكن ملاحظتها أو قياسها [٢]. وهذا الاتساق هو الذي يميز شخصا عن آخر، فنقول عن (س) إنه انطوائي وعن (ص) إنه انبساطي أو عدواني... إلخ.

ما حس الفكاهة؟

يحسن فهم معنى «الفكاهة» من خلال وضعها في شبكة علاقات مركبة مع المفاهيم الأخرى المرتبطة بها في المجال. وكثير من التعريفات هنا مستمد من ميدان الفلسفة، وبخاصة من مجال علم الجمال، حيث تم التمييز بين الأمر المضحك Comic، والذي يعرف بأنه الملكة أو القدرة على جعل المرء يضحك، أو يتسلى، أو يستمتع، أو يمرح، وبين الخصائص الجمالية الأخرى، مثل: الجمال الشكلي، والتناسق، والانسجام (أو الهارموني)، والتوازن.

ويقال إن مصطلح الفكاهة Humor لم يدخل مجال الدراسة الخاصة بالهزل قبل نهاية القرن السادس عشر. ومصطلح Humour (أو umour) يعني في اللاتينية السائل Liquid أو المادة السائلة. وفي اللغة الطبية كانت كلمة humores مصطلحا يشير - على نحو أساسي - إلى سوائل الجسم، وخاصة الدم، والبلغم، والمادة السوداء Black Bile، والمادة الصفراء Yellow bile.



ثم دخلت الكلمة في شكلها الخاص Humour إلى الإنجليزية عن طريق الفرنسية. وقد كانت النظريات الطبية أو الفسيولوجية القديمة تفترض حدوث الخلط أو المزج بدرجات معينة لأربعة أخلاط أو سوائل في جسم الإنسان، وأن هذا الأمر يتجلى - كما قالت تلك النظريات - في مظهر الشخص الجسمي، وفي خصائصه النفسية الظاهرية، وفي قابليته للتعرض لأمراض معينة أيضا (٢).

في الحالات النموذجية أو المثالية تكون هذه السوائل - كما تقول هذه النظرية القديمة - متوازنة، لكن هيمنة أو تغلب أحدها يترتب عليه، وعلى التوالي، ظهور واحد من الأمزجة أو الطباع التالية:

١- الطابع الدموي Sanguine: وهو محصلة لزيادة إفراز الدم في الجسم ويتسم صاحبه بالاجتماعية، والثقة بالنفس، والمرح.

٢- الطابع البلغمي phlegmatic: ويظهر نتيجة لزيادة إفراز البلغم في الجسم، ويتسم صاحبه بالسلبية واللا مبالاة.

٣- الطابع الصفراوي Choeric: وهو نتيجة لزيادة إفراز المادة الصفراء في الجسم، ويكون صاحبه متسما بالقابلية للاستثارة والغضب والعدوانية.

٤- الطابع أو المزاج السوداوي Melancholic أو الاكتئابي: ويظهر نتيجة زيادة المادة السوداء في الجسم، ويتسم صاحبه بالميل إلى الاكتئاب والتشاؤم.

والفكرة في عمومها فكرة غير علمية، وقد تقدمت العلوم الطبية بعد ذلك فتم التخلي عن فكرة الأمراض المرتبطة بهذه الأخلاط، ومن ثم كان من الطبيعي أن تختفي كلمة Humour، ففقدت دلالتها الأصلية كتكوين أو مفهوم سببي يفسر الخصائص الشخصية المميزة للأفراد (للشخصية الإنسانية)، ولم تعد تستخدم إلا على لسان الطبقة المثقفة كمعلومة يمكن التفاخر بها.

لكن هذه الكلمة عادت وانبعثت من قبرها من جديد مع عودة نظرية الطابع أو المزاج إلى الظهور مرة أخرى، وعاد معها مصطلح Humour، وكانت هذه العودة داخل مجال علم الإنسان أو الأنثروبولوجيا أولا، ومن خلال أحد مشاهير الفلاسفة، وهو كانط، وذلك خلال القرن الثامن عشر.

لقد كانت إحدى الإضافات التي أضيفت إلى النظرية هي القول إن سوائل الجسم السائدة تكون مسؤولة عن السلوك غير المستقر، أو القابل للتغير، أو مزاج اللحظة Mood بشكل عام. هكذا أصبح مصطلح الطابع Humour يشير



تدريجيا إلى تلك الخاصية المزاجية السائدة أكثر مما عداها لدى الشخص، سواء كانت هذه الخاصية إيجابية (المزاج الجيد) أو سلبية (المزاج السيئ). وهكذا أصبح القول بوجود مزاج طيب Good humoured، أو بوجود مزاج سيئ Bad humoured في النهاية يشير إلى استعدادات فطرية بيولوجية خاصة لدى الأفراد، وأصبحت القواميس - ربما منذ القرن السادس عشر - تشير إلى الطابع أو المزاج الجيد (أو الطيب) على أنه «حالة من الوجود في مزاج مبهج ولطيف ودود»، أو أنه الاستعداد، أو العادة المرتبطة بالبهجة اللطيفة والممتعة (٤).

في أواخر القرن السابع عشر في أوروبا اتسع هذا المصطلح لكي يشتمل أيضا على السلوك الذي ينحرف أو يبتعد عن المعايير الاجتماعية، أي إلى اللا سواء أو الشذوذ بشكل عام، وبهذا مُهدَ الطريق (وضع الأساس) لدخول المصطلح في مجال الهزر أو المضحك Comic.

فقد كان المقصود من كلمة المزاج أو الطابع (Humour) الإشارة إلى ذلك الطابع أو تلك الشخصية غير العادية والغريبة الطباع، غير المألوفة أو الأليفة، ونُظر إلى الخصوصية المميزة لهذه الشخصية على أنها نتيجة لحالة خاصة من الاختلال بين سوائل الجسم، ومن ثم فهي تكون بسلوكها مثيرة للضحك. كما جاء ذلك لدى بن جونسون في مسرحيته «كل إنسان خارج مزاجه» Everybody out of his humour. أما فيما بعد، فقد أصبح الشخص، أي موضوع الضحك هذا، ذلك الغريب، المسلي المثير للضحك، بشكل لا إرادي (أي من دون قصد منه) والطريف، يعرف باسم «المتفكه» أو «الفكاهي» Humorist، وأصبح «رجل الفكاهة» يحظى بالمتعة أو يحققها من خلال عرضه ومحاكاته للخصائص (الغريبة) المميزة لسلوكه. ونُظر إلى الفكاهة، والدعابة، والقدرة على الإضحاك، على أنها مواهب ترتبط بالقدرة على جعل الآخرين يبتهجون، وذلك لأنها كانت تتعلق بانتزاع المتعة (أو التسلية) من مظاهر الضعف أو النقص، أو العيوب الخاصة بأشخاص حقيقيين (واقعيين)، وليس من خلال وصف الضعف الإنساني عموما، أو تصويره بطريقة خيرية أو كريمة (٥).

ثم جاء التحول الدال التالي مع تنامي الاتجاهات الإنسانية humanism، ومن ثم اكتسبت كلمة الفكاهة Humour معناها الإيجابي، وذلك في مقابل معناها السابق المحايد، بل حتى السلبي، فالربط المتكرر بين كلمتي good و Humour جعل مصطلح Humour المحايد في النهاية يكتسب صبغة إيجابية خاصة.

ومع نهاية القرن السابع عشر أصبح الناس منزعجين من تلك النزعات المتطارفة المحقرة للآخرين أو المقللة من شأنهم؛ فالناس لا ينبغي لهم أن يضحكوا من الصفات الغريبة للآخرين، وذلك لأنهم غير مسؤولين عنها. لكن، وبدلا من ذلك، ينبغي للمرء أن يبتسم بلطف من ذلك العالم الناقص، ومن هذه الطبيعة غير الكاملة للإنسان.

وأصبح المصطلح ضروريا فيما يتعلق بأشكال الضحك الأكثر إنسانية والمتسامحة، وذات النزعة أو الطبيعة الخيرة، وظهر ذلك من خلال المصطلح Good Humour الذي يعني الفكاهة الطيبة، ثم من خلال مصطلح Humour أو Humour بمفرده بعد ذلك الذي يعني الفكاهة عموما.

ومن ثم ظهر هناك اتجاه متزايد إلى أن يتم الضحك لا من هؤلاء المختلفين، من الناحية الجسمية خاصة، ولكن من هؤلاء المختلفين من الناحية السلوكية والأخلاقية، ومن ثم أصبح هناك نتيجة لذلك تسامح فيما يتعلق بالضحك من هؤلاء المختالين المغرورين المعجبين بأنفسهم، والخياليين غير الواقعيين، والزائفين الملفقين... إلخ.

لقد أصبح حس الفكاهة في القرن التاسع عشر، كما يشير شمت هايدنج Schmitt-Hiding من الفضائل الإنجليزية الأصيلة، التي التحقت بمثيلاتها من الفضائل المحببة، مثل الحس المشترك، التسامح... إلخ. ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر أصبح «حس الفكاهة»، أو «روح الدعابة» جزءا من أسلوب الحياة الإنجليزي، وأصبح ينظر إلى الشخص الذي يفتقر إليه على أنه ناقص أو غير كامل النضج. وأدت هيمنة الإمبراطورية البريطانية وسيطرتها على أماكن كثيرة من العالم إلى انتشار المفهوم، فقد عبرت الفكاهة، كنموذج لأسلوب الحياة، حدود الجزر البريطانية إلى خارجها. وقد حدثت تطورات عدة بعد ذلك في التصورات الثقافية للفكاهة في إنجلترا وغيرها من بلدان العالم [٦].

ونحن نستخدم مصطلح الفكاهة هنا كمصطلح شامل يضم تحته كل تلك الفروق الفردية المألوفة (أو المعتادة) في الفكاهة، أي التي تشتمل على الأشكال الإيجابية والسلبية منها، وذلك لأن هذا المصطلح لا يميل الآن إلى استبعاد الأشكال الأقل (خيرية) من الهزل، أو المضحك، كالسخرية، والهجاء، والمحاكاة التهكمية... إلخ.



وقد أشرنا في الفصل الأول من هذا الكتاب إلى أن العلماء أصبحوا يشيرون الآن إلى مفهوم «حس الفكاهة» على أنه يتعلق بتلك السمة من سمات الشخصية التي تختص بتذوق الفكاهة والاستمتاع بها، وكذلك إنتاجها أو إبداعها، وهكذا يكون «حس الفكاهة» مرتبطا بالتذوق للفكاهة، من ناحية، مع ما يرتبط بهذا التذوق من فروق فردية مميزة بين الأفراد، ومرتبطا كذلك بالإبداع للفكاهة، وكل ما يرتبط بهذا الإبداع من قدرات وفروق وخصائص مميزة، من ناحية أخرى.

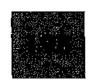
وعلى ضوء هذا التعريف الحديث وعلى هديه سنسير خلال هذا الفصل.

الشخصية والفكاهة

يرتبط تذوق الفكاهة وإبداعها بالشخصية. وعلى هذا الأساس قامت نظرية الأخلاط أو سوائل الجسم التي سبق أن عرضناها. فتركيبات معينة بين سوائل الجسم ينجم عنها أن يكون المرء في مزاج طيب أو حسن Good Humour، في حين ينجم المزاج العكر Bad Humour عن أخلاط أخرى، ومصطلح الفكاهة الحديث في الإنجليزية مشتق من هذا المصدر القديم كما ذكرنا.

وتقترح هذه النظرية وجود علاقة بين الفروق في الطابع أو الشخصية أو المزاج، وبين السوائل الجسدية الأساسية. وقد تحول الأمر الآن من الحديث عن «السوائل» إلى الحديث عن «السمات»، فالشخصية مجموعة من «السمات»، أي الخصائص المميزة الثابتة نسبيا التي تميز شخصا عن آخر، وهذه السمات هي التي تحدد أنماط المعرفة، وكذلك الخصائص الوجدانية، أو الانفعالية، والاستجابات النزوعية، أو السلوكية الخارجية، لدى هذا الشخص، أو ذاك، وهذه الأنماط والخصائص... إلخ. هي أيضا التي تحدد طريقة الفرد الخاصة أو الفريدة في التعامل مع البيئة ومع الآخرين، و كذلك طريقة التكيف أو التوافق معهم (٧).

ويتضمن هذا النظام الجسمي النفسي الاجتماعي الذي نسميه الشخصية - كذلك - الاتجاهات نحو الذات (بما تشتمل عليه من عناصر مثل: تقبل هذه الذات أو رفضها)، وكذلك الذات بالمعنى الجسمي، وبالمعنى النفسي، وعناصر هذه الذات، أو مكوناتها، ومستوياتها المتنوعة... إلخ.



أيزنك والفكاهة

هانز أيزنك هو أستاذ علم نفس بريطاني من أصل ألماني، كان أستاذا لعلم النفس في جامعة لندن، وقدم نظرية مهمة في الشخصية. وله أيضا إسهامات في مجالات وموضوعات نفسية عدة، من بينها: علم النفس السياسي، الشخصية، التذوق الفني، الأمراض النفسية، والفكاهة، وغير ذلك من المجالات والموضوعات.

اقترح أيزنك نظرية في الشخصية تقوم على أساس عدد من المكونات والأبعاد على النحو التالي:

١- عند المستوى الأدنى (من المدرج) هناك السلوكيات الفردية والحالات الانفعالية والمعرفية النوعية العابرة السريعة التبدل والتغير، ويتعلق هذا المستوى في حالة الفكاهة بسرد النكات، والشعور بالبهجة، وملاحظة مظاهر التناقض في التعبيرات اللفظية، وما شابه ذلك.

٢ - وعند المستوى الثاني (جـ) هناك السلوكيات والحالات المزاجية Moods المعتادة، والتي سترتبط هنا بالميل عموما نحو الضحك والابتسام من تشكيلة كبيرة (واسعة) من المواقف، وكذلك بالاستمتاع بأنماط معينة من الفكاهة دون غيرها، وأن يكون لدى المرء ـ كذلك ـ بشكل عام استعداد للبهجة، أوتهيؤ لها.

٣- ثم عند المستوى (ب)، الأعلى من المستوى السابق، هناك العوامل أو السمات الأولية أو الأساسية والتي هي عبارة عن تكوينات أو مفاهيم مفترضة تتكون من فئات سلوكية معتادة أو متسعة ترتبط فيما بينها: هنا سنجد مثلا، أو يمكننا تحديد سمة الميل للمرح والتي تشتمل على كون المرء مرحا، وميالا إلى الدعابة، ويحب الضحك، وما شابه ذلك.

٤- أما عند المستوى الأعلى تماما من هذا التدرج الهيراركي، فهناك العوامل الأساسية أو الأنماط الأساسية، والتي تشتمل في ضوء هذه النظرية على:

أ- الانبساط (في مقابل الانطواء).

ب - العصابية (في مقابل الاتزان الوجداني).

ج - الذهانية (في مقابل الواقعية أو التحكم في الاندفاع).

ويتعلق النمط الانبساطي والذي يبدو الأكثر ارتباطا بحس الفكاهة، بسمات مثل الاجتماعية؛ أي الإقبال على صحبة الآخرين، والاستمتاع بهذه الصحبة، وحب الحياة أو الحيوية، وتأكيد الذات، والبحث عن الاستثارة، والخبرات الحسية، وخلو البال من المنغصات، ولو وجدت يمكن السيطرة عليها ... إلخ.



أما العصابية فتشتمل على : معايشة خبرات أو حالات مزاجية سلبية كالقلق، والاكتئاب، والشعور بالذنب، وانخفاض مستوى تقدير الذات، أو اعتبارها، والتوتر، واللا عقلانية، والتقلب المزاجي، والانفعالية الزائدة.

وتشتمل الذهانية على: العداونية، والبرود الانفعالي، والتمركز حول الذات، والاندفاع أو التهور، والاتجاهات المضادة للمجتمع، وعدم التعاطف، والميل إلى الإبداعية، وصلابة الفكر.

مع وجود دلائل على تأثير العوامل الوراثية في عمليات التفضيل والتذوق للفكاهة، إلا أن دور العوامل البيئية يبدو أنه أقوى، وخاصة فيما يتعلق بالتفضيل لمحتوى الفكاهة، بل لإبداعها أيضا، ويظهر ذلك بوجه خاص فيما يتعلق بالانبساط والانطواء.

فالانبساطيون عموما أكثر اجتماعية، واندفاعية، وتعبيرا عن انفعالاتهم، ويبحثون عن الجديد والتغيير، في حين أن الانطوائيين عموما: هادئون، استبطانيون لا يعبرون كثيرا عن انفعالاتهم، ومتحفظون، ومنظمون، ويفضلون وجود جماعات صغيرة، أو محدودة العدد، من الأصدقاء.

وفقا لما قاله أيزنك، هناك أساس بيولوجي لهذه الفروق في الشخصيات، حيث يرتبط بعد الانبساط - الانطواء بكمية الاستثارة العصبية في قشرة المخ، خاصة في حالة الراحة، فالشخص الذي يكون مستوى الاستثارة أو النشاط في جهازه العصبي منخفضا في فترات راحته، يميل إلى السلوك بطريقة انبساطية، أي يبحث عن التنبيه أكثر لتعويض هذا الانخفاض في مستوى النشاط العصبي الداخلي بإضافة مواد ومصادر أخرى للإثارة من الخارج، ولذلك فهو يبحث عن الناس والصخب.

أما الشخص الذي يكون مستوى الاستثارة أو النشاط في جهازه العصبي في حالات الراحة او الاسترخاء مرتفعا؛ فسيميل إلى أن يكون من النوع الانطوائي، لذلك فهو يبتعد عن مصادرة الاستثارة الخارجية، ويفضل الاكتفاء بذاته ونشاطاته، ويتصرف بطريقة انطوائية.

وبشكل عام، وجد أن الانبساطيين يبحثون عن كل أنواع الفكاهة، أيا كانت، ويبدأون بها أكثر من الانطوائيين.

ينبغي وضع أبعاد بيئية واجتماعية أخرى هنا في الحسبان، فالمسألة ليست مجرد استعدادات وراثية، أو تكوينات خاصة في الجهاز العصبي؛ إن عوامل بيئية، مثل ما وجده سليجمان من اليأس المكتسب، قد تبعد المرء

عن الفكاهة، حتى لو كان انبساطي الاستعداد، ويلعب التفاؤل المكتسب دوره هنا أيضا، وسنشير إلى هذه الأمور والمفاهيم في الفصل الأخير من هذا الكتاب.

إن الانبساطي من ناحية الاستثارة العصبية - في ضوء تصور أيزنك - لو مر بظروف اجتماعية ومادية ونفسية وجسمية سيئة قد يتعلم الانطواء والانزواء، والابتعاد من أجل تحاشي مثل هذه التأثيرات الضارة، ولا يبحث عنها، فالمسألة ليست بمثل هذه الآلية أو الميكانيكية التي أشار إليها أيزنك.

تؤدي التعبيرية الانفعالية - أي صراحتهم في التعبير عن انفعالاتهم - لدى الانبساطيين إلى أن يكونوا أكثر استجابية، أي أكثر ضحكا كرد على الفكاهة. أما الميل نحو الضبط السلوكي والكف للانفعالات لدى الانطوائيين، فيؤدي بهم إلى خفض أو اختزال الاستجابية التعبيرية الخاصة بهم، ومن ثم يقلل الضحك الصريح لديهم، وكذلك عمليات المبادأة بالضحك أو الفكاهة.

وقد وجد أيزنك من دراساته أن الانبساطيين: ١ـ يفضلون النكات الجنسية على غير الجنسية. ٢ـ يفضلون النكات البسيطة مقارنة بالنكات المركبة، في حين يفضل الانطوائيون النكات المركبة وغير الجنسية.

إن ما تشير إليه هذه النتائج هو أن كل نمط من أنماط الشخصية له نمط نكاته التي يفضلها، وليس الأمر مقصورا على الانبساطيين فقط.

في ضوء هذه النتائج التي توصل إليها أيزنك، اقترح نظرية حول الفكاهة تقول إن الفكاهة تشتمل على ثلاثة مكونات أو عوامل أساسية هي:

١ـ المكون المعرفي Cognitive. ٢ـ المكون الوجداني Affective. ٣ـ المكون النزوعي Conative.

وقد ورد هذا التصنيف بصورته العامة هذه لدى مفكرين وعلماء سابقين على أيزنك، وخاصة لدى «ألكسندر بين» ووليم مكدوجل.

والمكون المعرفي هو أمر شبيه بذلك المكون الذي تؤكده نظريات التناقض في المعنى (حيث التناقض أو التنافر المضحك بين فكرتين مثلا). أما المكون النزوعي فتؤكده نظريات الاستعلاء/ الازدراء (أو السيطرة)، حيث يكون التعارض المضحك بين انفعالين أو سلوكين لشخصيتين.

أما المكون الوجداني فتؤكده الانفعالات الإيجابية المرتبطة بالضحك والانفعالات المصاحبة له.



وقد قام أيزنك نفسه في مرحلة تالية من مراحل تطويره لنظريته بدمج المكونين: النزوعي والوجداني، وأطلق عليهما (تحت مسمى) أو مصطلح orectic انفعالي أو شهوي، والذي قيل إنه يتعلق بـ «الوعي المرح بالتوافق (التكيف) المتفوق».

ويقول أيزنك إن هذين المكونين يوجدان في النكات بدرجات متفاوتة، وإن الفروق بين الأشخاص في حس الفكاهة يمكن فهمها في ضوء الدرجة التي يستمتع عندها الأفراد بالفكاهة التي تشتمل على مثل هذه العناصر. فمثلا، اقترح أيزنك أن الانطوائيين يكونون أكثر ميلا إلى الاستمتاع بالفكاهة التي يهيمن عليها العنصر العقلي أو المعرفي، في حين يميل الانبساطيون إلى تفضيل الفكاهة التي تكون الجوانب الانفعالية فيها هي المهيمنة. وقد أكدت بعض الدراسات التي أجريت بعد ذلك هذه الأفكار، حيث مال الانبساطيون إلى تفضيل النكات الجنسية والعدوانية والأقل من حيث تركيبها، أي الأبسط من حيث البنية الخاصة بها، والأقل اهتماما بالقيم أو الجوانب العقلية أو الفكرية (٨).

الفكاهة والشخصية:

إذن، في ضوء نظرية أيزنك التي وصفت كثيرا بأنها أفضل نظرية تربط بين الشخصية والفكاهة؛ وذلك لأسباب عديدة منها: بساطة النظرية، وعدم إثقالها بمفاهيم ومصطلحات عديدة، وكذلك وجود بحوث ميدانية عديدة أثبتت الكثير من جوانبها. في ضوء هذه النظرية يمكن وصف معظم الشخصيات البشرية في ضوء محورين: أحدهما هو المحور الاجتماعي الذي يهتم بعلاقة الشخص بالآخرين، وقد استخدم أيزنك هنا مصطلح الانبساط ـ الانطواء Extraversion-Introversion لوصف هذا المحور، حيث يبحث الانبساطيون عن العلاقات الاجتماعية مع الآخرين، في حين يتجنب الانطوائيون مثل هذه العلاقات.

ويوجد معظم الناس في موضع ما في منطقة وسطى على هذا المحور، مع ميل خاص لديهم للاتجاه إما إلى ناحية الانطواء، وإما إلى ناحية الانبساط (٩).

يتسم الانبساطي النموذجي بأنه اجتماعى، له أصدقاء كثيرون، ويحتاج دوما إلى التفاعل الاجتماعي. وهو يحب الحفلات والضوضاء، ويتوق إلى الاستثارة والتنبيه، فينتهز الفرص، ويسلك بشكل اندفاعي، وهو يشعر عموما بأنه في حال طيبة، ومتفائل، وسريع الاستجابة، ومغرم بالتغيير، وهو يتسم بالنشاط والحيوية، ويميل إلى العدوان.

أما الانطوائي النموذجي فهو يكون في العادة شخصا ميالا إلى الهدوء، متحفظا، ومكتفيا بذاته، ويفضل الكتب على صحبة الناس، ويبتعد بقدر ما يستطيع عن المناسبات الاجتماعية، وهو يميل إلى الاستبطان، ولا يستجيب بشكل اندفاعي، يحب الحياة المنظمة، ولا يعبر بشكل صريح عن انفعالاته، وهو متشائم إلى حد ما، ويتجنب المناسبات الاجتماعية الصاخبة والكبيرة. وليس هناك من انبساطي على نحو مطلق، ولا انطوائي على نحو مطلق، إنها درجات نسبية تزيد هنا وتقل هناك. والفكرة موجودة أصلا لدى يونج قبله (أيزنك) في تمييزه بين الشخصيات المنطوية والشخصيات الانبساطية وكيف يشتمل الانطواء على انبساط والعكس بالعكس.

هذا عن المحور الأول في نظرية أيزنك، أي المحور الاجتماعى، أما المحور الثاني فهو محور يتعلق بالانفعالية Emotionality لدى الإنسان، ويوضح ذلك الشكل التالى:

الانفعالية ــــــ الوسط ــــــ الإتزان الوجداني

عند أحد الطرفين يوجد الشخص الأكثر ميلا إلى الإنفعالية، وعند الطرف الآخر يوجد الأكثر ميلا إلى الاتزان الوجداني، أي إلى الاستقرار الانفعالي وضبط النفس... إلخ.

ويعبر النمط الانفعالي عن مشاعره بشكل صريح، فهو يبكي، أو يضحك كلما استطاع ذلك. وتتغير حالته المزاجية بسرعة، ويسهل أن تجرح مشاعره، كما أنه يكون عرضة للقلق وتستثيره الأشياء الصغيرة، مثل الأفلام العاطفية أو الزهور البرية... إلخ.

أما النمط المتزن انفعاليا، فعلى العكس من ذلك، فهو ذو مزاج متسم بالبرود الانفعالي، وهو لا يظهر انفعالاته عندما يتم جرح مشاعره، إنه يظل هادئا حتى في مواقف المشقة أو التعب، ولا يسهل قراءة أو معرفة ما يشعر به من مشاعر حب أو كراهية (١٠).



واقترح زئيفي ضرورة إضافة بعد ثالث إلى هذين المحورين بحيث يكون الأ‍ه
على النحو التالي:

١- البعد الاجتماعي: الخاص بالانبساط في مقابل الانطواء.

٢- البعد الانفعالي: الخاص بالانفعالية الزائدة في مقابل الاتزان الوجداني

٣- البعد المعرفي: ويتعلق بالذكاء المرتفع في مقابل الذكاء المنخفض.

قال في تبريره لضرورة إضافة هذا البعد الثالث، إن شخصين انبساطيي ذوي مستويين مختلفين من الذكاء سيعبران عن الخصائص الانبساطية المميز لهما بشكلين مختلفين. ومع المعروف أن الخاصية المميزة الرئيسة للانبساطي هي الاجتماعية. هنا يمكن المرء أن يفترض أن الشخص الانبساطي المرتف الذكاء يمكنه أن يصبح قائدا، أما الانبساطي المنخفض الذكاء فسيصبح تابعا إن كلا منهما يعبر عن حاجات اجتماعية، لكن من خلال سلوكيات مختلف يؤثر فيها الذكاء على نحو واضح [11].

ومن الممكن مناقشة علاقة الفكاهة بالشخصية في ضوء هذه الأبعا الثلاثة أيضا، ومن الممكن أن يتم هذا ـ كذلك ـ بالنسبة إلى التذوق والفكاهة وبالنسبة إلى إنتاجها الفكاهة أيضا.

الشخصية والاستمتاع بالفكاهة

يضحك بعض الناس كثيرا، ويضحك بعضهم قليلا، ويضحك بعضهم الثالث وفقا للأحوال، وفي حالات الهيبفرينيا Hebephrenia (إحدى فئات الفصام) يضحك الفرد على نحو مستمر ضحكا لا ينشأ أو يصدر عن أي مثير مضحك، ويحدث الأمر نفسه في بعض حالات الضعف (التخلف) العقلي الشديدة، في حين أنه في حالات الاكتئاب الشديدة قد لا يضحك الفرد البتة.

إن اهتمامنا في هذا الفصل ليس متعلقا بمثل هذه الحالات المتطرفة؛ بل بالحالات الأكثر ميلا إلى السواء.

من يضحك أكثر وبأي قدر؟

من الدراسات الحديثة ظهرت النتائج التالية:

١- يستمتع الانبساطيون والأشخاص الأكثر ميلا إلى الاتزان الوجداني بالفكاهة أكثر، ومن ثم فإن الانبساطيين الأكثر ميلا إلى الانفعالية سيستمتعون بالفكاهة بدرجة أقل؛ وذلك لأن هذه الانفعالية قد تصنع حواجز

أمام الرسائل الفكاهية التي قد تقوم موضوعاتها باستثارة القلق. هكذا فإنه لو اجتمعت لدى شخص سمات انبساطية مرتفعة وأخرى انفعالية منخفضة لحاز أكبر قدر من المتعة من الفكاهة.

٢- أما الذين يستمتعون بالفكاهة بدرجة أقل، فمنهم أقرب إلى الجانب الخاص بالانطوائية من البعد الاجتماعى. إن الانطوائي يفضل صحبة ذاته على صحبة الآخرين، ولذلك تكون لديه فرص أقل للاستمتاع بالفكاهة التلقائية التي تنشأ نتيجة التفاعل الاجتماعي (١٢).

يقول زئيفي: «إن الإفراد ذوي الدرجات المرتفعة من الذكاء يستمتعون بالفكاهة أكثر من الأقل ذكاء، وذلك لأنهم - ببساطة - يمكنهم التقاط عدد كبير ومتنوع من الرسائل الفكاهية. هكذا يكون الشخص المتزن وجدانيا، والانبساطي والأكثر ذكاء، هو في أفضل وضع ممكن من حيث الاستمتاع بالفكاهة، وبشكل يفوق شخصا يماثله من حيث سمات الشخصية (انبساطي/متزن) لكنه أقل ذكاء.

لكن الأمور ليست دائما على هذا القدر من المباشرة أو التبسيط، فطبيعة الفكاهة أو مضمونها ينبغي وضعه في الحسبان أيضا (١٣).

٣- وهناك انطوائيون يستمتعون بالفكاهة أكثر من الانبساطيين كما أن عامل العمر ينبغي وضعه في الاعتبار أيضا، وقد وجد زئيفي أن عمر الذروة للاستمتاع بالفكاهة هو المراهقة المتوسطة، أي الفترة من ١٥-١٦ سنة، حيث تكون البنات في عمر أو سن القهقهة giggle age، ويكثر الأولاد من قراءة المجلات الفكاهية.

٤- أما بالنسبة إلى الجنس (النوع) فتضحك الإناث أكثر من الذكور، إذ إن لديهن تذوقا أكبر للفكاهة، لكن الرجال هم الذين يصنعون النكات والفكاهات أكثر من النساء.

٥- في تذوق الفكاهة يلعب البعد الاجتماعي الدور الأكثر أهمية، ثم يليه في أهميته البعد الانفعالى، ثم البعد العقلي، ويختلف هذا الترتيب فيما يتعلق بإبداع الفكاهة (١٤).

الفكاهة وأبعاد أخرى في الشخصية

لقد قام العلماء، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، بدراسة العلاقة بين الفكاهة وجوانب عدة من جوانب الشخصية، ويصعب بطبيعة الحال أن نحيط بكل هذه الدراسات، أو نوفيها حقها من العرض والتحليل

في هذا الفصل وحده، ولكننا سنكتفي بإلقاء الضوء على بعض هذه الدراسات، كي نعطي القارئ العربي فكرة موجزة عن أهم النتائج الحديثة ذات الصلة بموضوع الفكاهة والشخصية، ونهتم بشكل خاص هنا بموضوعات مثل: الفكاهة والعدوان، والفكاهة والإبداع، والفكاهة وبعض أنماط الشخصية، وخاصة النمط أ، والنمط ب، والنمط الداخلى، والنمط الخارجى، وكذلك الفروق بين الذكور والإناث في الفكاهة بوصفها علامة على تأثير الاختلاف في الشخصية في تفضيل أنماط معينة من الفكاهة دون غيرها.

أولا: الفكاهة والعدوان

ذكرنا في الفصل الأول، ونحن بصدد الحديث عن وظائف الفكاهة، أن من أهم وظائفها أنها تعمل على التصريف أو التنفيس عن الطاقات التي لو تراكمت لأصبحت ذات فاعلية سلبية في المجتمع، وأن من أهم هذه الطاقات ما يتصل منها بالسلوكيات العدوانية والجنسية. وذكرنا كذلك أن الفكاهة، خاصة خلال السخرية والنكتة، تقوم بنقد بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية، ومن ثم فهي ـ أي الفكاهة ـ مثال التعبير الرمزي البديل عن التعبير العدواني الواقعي عن مثل هذه الميول والاتجاهات والطاقات. وقد استأثر موضوع العلاقة بين الفكاهة والعدوان بدراسات كثيرة على المستوى العالمى، ودراسات أقل جدا على المستوى العربي.

وقد رأينا خلال الفصل الثاني من هذا الكتاب كيف فسر بعض الفلاسفة (أفلاطون وأرسطو مثلا) الضحك على أنه يحدث عندما يكتشف شخص ما ضعفا خاصا في شخص آخر، وكذلك عندما يستمد شخص ما لذة خاصة من تقليله من شأن أشخاص آخرين.

لقد وجد بعض الباحثين أن الرسوم الهزلية والكاريكاتيرية الأكثر عدوانية تكون أكثر إمتاعا وطرافة من غيرها، بل لقد وصل الأمر ببعض العلماء إلى القول إن الفكاهة بكل أنواعها ذات طبيعة عدوانية، وأقام بعضهم الآخر نظريات حول ارتقاء الفكاهة ونموها على أساس نمو التعبير عن العدوان لدى الأطفال والمراهقين والكبار، وربط آخرون بين الفكاهة والتعبير الجسمي عن العدوان لدى الإنسان البدائى، ذلك الذي ظهرت الضحكة لديه أول مرة ـ كما

يقول هؤلاء العلماء - في زمن الحرب، عند نهاية المعركة، حيث ينفس المنتصر عن توتره من خلال ضحكة عالية مسموعة، في حين يعبر المهزوم عن أزمته من خلال صراخ وبكاء (١٥).

كان فرويد قد أشار كذلك إلى أن معظم النكات يمكن تحليلها إلى مكونين أساسيين، هما: المادة الغريزية (الليبيدية)، وهي في العادة جنسية أو عدوانية، ثم البنية الشكلية أو التكنيك الذي يقدم العذر أو التغاضي الاجتماعي عن إثارة مثل هذه المشاعر المحرمة. واعتقد فرويد أن الفكاهة مفيدة بوصفها صمام أمان إزاء الجنس والعدوان المكبوت؛ فالنكتة تسمح لنا أن نشارك الآخرين في الميول غير المقبولة، وبطريقة ملتوية، وعلى نحو طفيف، فلا نضع كل أوراقنا على المنضدة على نحو مكشوف (١٦).

إن تفضيل نمط معين من الفكاهة - كما يرى فرويد - إنما هو تعبير عن الدوافع المكبوتة؛ فالذين يفضلون النكات العدوانية لديهم ميول عدوانية مكبوتة، وعندما يعبر الشخص العدواني، أو الذي يكن مشاعر العدوان، أو العداء، عن مشاعره بشكل صريح، يحدث انخفاض في مستوى دافعه العدواني لديه، ومن ثم يقل استمتاعه بالفكاهة العدوانية (١٧).

ومع ذلك، فإن هناك دراسات أخرى قد جاءت نتائجها مناقضة لما افترضه فرويد، ومنها - مثلا - تلك الدراسة التي قام بها بايرن Pyrne عام ١٩٥٦، والتي وجد من خلالها أن الأفراد الذين يعبرون عن مشاعر العداوة أو العدوان، على نحو متكرر، سواء بشكل مباشر صريح، أو بشكل غير مباشر، يستمتعون بالرسوم الهزلية المعبرة عن العدوان، ويجدونها ممتعة أكثر من هؤلاء الذين يخفقون في التعبير عن مثل هذه المشاعر العدوانية (١٨). كما أن ضحكة المنتصر التي تصورها كثير من الحكايات التاريخية والأعمال الفنية هي أبرز مثال على ذلك الأرتباط بين الفكاهة والعدوان.

كان كيسلر قد صاغ مصطلح الترابط الثنائي Bisociation عام ١٩٦٤، كي يشير من خلاله إلى التفكير الإبداعي الذي يقوم بالربط – أو إقامة الصلات – بين إطارين متعارضين أو متنافرين من أطر الدلالة Frames of references، لكنهما قابلان لأن يكونا متسقين، في الوقت نفسه، فخلال إبداع النكتة، أو النشاط الترويحي الخاص بإدراكها، تكون هناك وثبة عقلية مفاجئة من مستوى معين للعلاقات، أو السياق الخاص، الترابطات، إلى مستوى آخر، أو



سياق آخر. ويقال إن ذلك يحدث في أعمال الفنانين والعلماء على حد سواء. وهناك تماثل بين عملية الترابط الثنائي هذه في الفن والعلم، وبين عملية حل التناقضات في المعنى الموجودة في النكتة، وفي الفكاهة بشكل عام.

كذلك أشار كيسلر إلى أن الانفعالات التي لا يتحكم فيها العقل، يتم التنفيس عنها من خلال الضحك، وأن العدوان، الذي كان مفيدا لدى الإنسان البدائي في القتال، أو الهرب من مواجهة الأعداء، من البشر والضواري، قد أصبح طاقة زائدة لدى الإنسان الحديث. ومن ثم أصبح الضحك بديلا مفيدا للعدوان، ومتنفسا إيجابيا عن تلك الانفعالات السلبية. ويبدو أن كيسلر قد تناسى أن أعنف الحروب فظاعة ودمارا في تاريخ البشرية قد قام بها الإنسان الحديث، وليس الإنسان البدائى، وأن الضحك، برغم انتشار تجلياته ووسائل التعبير عنه في وسائل الإعلام، ومواقف الحياة المعاصرة، لم يخفف من وطأة تلك الحروب والأفعال العدوانية التي ما زال الإنسان يقوم بها في أماكن كثيرة من العالم ضد أخيه الإنسان.

على كل حال فإن كيسلر يدمج في نظريته حول الفكاهة بين عناصر التناقض في المعنى، من ناحية، التنفيس عن التوتر والتحول الإبداعي من ناحية أخرى، وذلك من خلال عملية الترابط الثنائى، ومن ثم فإنه يضع النكتة خاصة، والفكاهة عامة، في المستوى نفسه الذي يوجد فيه الفن والعلم والإبداع بشكل عام [١٩].

في واحدة من الدراسات العربية النادرة حول الفكاهة والعدوان قامت «عزيزة السيد» بدراسة العلاقة بين العدوانية واستجابة الضحك لدى عينات من الشباب والناضجين (الراشدين) من الجنسين، وذلك من خلال قياس استجاباتهم لعدد من الرسوم الكاريكاتيرية، التي نشرت في الصحف المصرية، وبخاصة لفناني الكاريكاتير المشهورين، مثل صلاح جاهين ومصطفى حسين، ووجدت أن هناك علاقة ذات طبيعة خاصة بين العدوانية والضحك، فهذه العلاقة تكون موجودة بينهما حتى نقطة معينة بعدها نجد زيادة في العدوان، يصحبها نقص في الضحك، فالعلاقة بين هذين المتغيرين ليست مباشرة في كل الأحوال. كذلك وجدت هذه الباحثة أن الشعور بالمرارة مما تطرحه النكتة قد يؤدي إلى انخفاض تقويم الفرد لاستجابة الضحك منها، أي لأن يرى الجانب المعتم منها، الذي يرتبط بمشكلات الواقع والمجتمع، مما يقلل من تذوقه وإدراكه واستجابته للجانب المشرق الخاص بالضحك أو الفكاهة في هذه النكتة أو تلك [٢٠].

وأخيرا فإنه، وبعد ملاحظة لأنماط الفكاهة في مستشفى للعلاج النفسي، لاحظ كوزير Coser أن اتجاه الفكاهة يتحرك من أعلى إلى أسفل، حيث ينكت الأعلى منزلة أو يسخر من الأقل منزلة في مراتب الأطباء والعاملين في المستشفى؛ فالأعلى مركزا يسخر من زملائه الأقل مركزا، أو الأصغر سنا، أو الأحدث، أو الأقل خبرة، في حين يسخر الأصغر مكانة بعضهم من بعض (فكاهة ازدراء الذات)، أو من المرضى وأسرهم. وكثير من هذه الفكاهات كانت لها دلالات عدائية أو عدوانية (٢١).

يقول الباحث في الضحك «بروفين» إنه في الهند، وفي النظام الطبقي بين الهندوس، والذي يقوم على أساس التمييز بين الناس في ضوء منزلتهم أو مكانتهم الاجتماعية، يضحك أفراد الطبقة الدنيا بصوت مرتفع (يقهقهون) في أثناء مخاطبتهم أفراد الطبقات العليا. وهناك نوع كذلك من الإذلال للنفس المصحوب بالقهقهة يقوم به أفراد طائفة التأميل في جنوب الهند وفي سيلان، حيث يقهقه الفقراء من طائفة الهاريجان وهم يخاطبون ملاك الأراضي ذوي السلطة والمكانة، ويتحدثون من خلال جمل لغوية غير مكتملة فيغمغمون mumble، وعلى نحو ملحوظ يكونون عموما أشبه بالبلهاء والحمقى dim-witted. وعندما يمشون فإنهم يجرون أقدامهم متثاقلين متخبطين، لكن هؤلاء الأفراد أنفسهم يتحولون إلى أفراد متسمين بالقسوة والعنف، ويتحدثون بطريقة واضحة جدا عندما يتعاملون مع أفراد أقل منهم منزلة أو مكانة (٢٢).

إن الفكاهة هنا لها دور التعديل للسلوك أو التلطيف Equalizing منه (للغضب أو الإحباط مثلا)، وكذلك التعبير عن العداوة أو الإحباط بطريقة مقبولة اجتماعيا.

ثانيا: الفكاهة والإبداع

وجدت دراسات عديدة أن الفكاهة ترتبط بالشخصية الإبداعية بدرجة كبيرة، وأن الفكاهة بمنزلة الميسر للعملية الإبداعية، كما أن العملية الإبداعية تيسر إنتاج الفكاهة أيضا (٢٣).

وثمة علاقات يمكن أن نتصورها بين الفكاهة والإبداع، نذكر منها تمثيلا لا حصرا ما يلي:

١- يقوم الإبداع على أساس الخيال، وكذلك حال الفكاهة، فالفكاهة من دون التحرر من قيود التفكير المنطقي الواقعي المحدد لن تستطيع أن تكتسب طبيعتها المميزة لها، ولن نستطيع إنتاجها، ولا تذوقها كذلك.

٢- يحتاج الإبداع إلى المرونة العقلية، والمرونة هي القدرة الإبداعية التي تجعلنا نتحرر من التصلب والجمود العقلي، ومن ثم لا نظل نفكر عندما نوجد في مواقف جديدة من خلال طرائق أثبتت فعالياتها في الماضي، لكنها، الآن، لم تعد مفيدة، وكأننا نحارب حروب اليوم بأسلحة الأمس (وهذا هو جوهر التصلب).

أما المرونة فتعني تغيير طرائق تفكيرنا وأساليبه بما يتناسب مع التغيرات الحاسمة التي تطرأ على المواقف، وعلى الحياة. إن الجمود يعنى الشعور بالعجز عن تغيير طرائق التفكير بطريقة مناسبة، أما المرونة فهي رؤية جديدة متجددة، ويقظة ذهنية، واستجابة تكيفية جديدة ومناسبة. وكذلك حال الفكاهة تعني هنا التجدد والتجديد وإدراك التغيرات الطارئة التي تحدث في مسار الحكي أو الموقف الفكاهي (خلال سرد نكتة مثلا)، والاستجابة بطريقة تتناسب مع هذا التغير، أي بطريقة مرنة تجعلنا ندرك دلالة التناقض الناجم عن التغير في الموقف الذي كان يحكى (خلال النكتة)، أو كنا نشاهده (في مسرحية فكاهية مثلا). وكذلك يعتمد إبداع الفكاهة على قدرة المرونة الإبداعية هذه، فهي التي تجعل مبدع الفكاهة قادرا على إحداث تغيرات مفاجئة مناسبة في المادة الفكاهية، ويعرف كذلك كيف يتحرر من الأنماط الثابتة، والقوالب الجامدة التي اعتادها عليها المؤلفون الكوميديون، أو الفكاهيون المؤدون؛ ومن ثم يستطيع أن يغير في هذه القوالب والأنماط بطرائق جديدة ومفيدة.

فالنكتة - مثلا - تقوم على أساس تكوين وجهة ذهنية ثابتة في البداية، ويتحرك من خلالها التفكير في اتجاه معين، ثم يحدث تغير سريع فيها في اتجاه آخر، فيتغير الذهن، ويدرك سر هذا التحول فتضحك. ومن دون المرونة، أي سرعة الإدراك والتغيير لمسار التفكير، لن يضحك المرء هنا.

٣- يحتاج إبداع الفكاهة إلى قدرات الإبداع الأخرى، ومنها مثلا: الطلاقة، أي الكثرة العددية في الكلمات والأفكار والمواقف والعلاقات والأشكال، وكذلك الأصالة؛ أي الجدة النوعية، والتفرد، والتميز الخاص؛ فالمبدع داخل

كل أنواع الفكاهة لا بد من أن يقدم أفكارا كثيرة تستثير الضحك، لكن هذه الكثرة لا بد من أن تتسم أيضا بالتنوع والجدة والتفرد حتى لا يسقط في براثن التكرار والنمطية والإعادة، ومن ثم يفقد طزاجته الخاصة، وقدرته المتميزة على إثارة اهتمام القراء أو المشاهدين أو المستمعين.

٤- وهناك علاقات أخرى بين الإبداع والفكاهة أشار إلى بعضها آرثر كيسلر Koestler في كتابه فعل الإبداع The Act of Creativity الذي صدر عام ١٩٦٤ وقدم خلاله الفكرة القائلة إن فهم الفكاهة هو أفضل طريقة لفهم الاكتشاف العلمي والإبداع الفنى، وإن العامل المشترك بين الفكاهة والفن والعلم هو مفهوم الترابط الثنائي Bisociation، والذي يشتمل على تحول مفاجئ في مسار التفكير من مجال معين إلى مجال آخر يحكمه منطق أو قاعدة ما [٢٤].

وإلى مثل هذا الأمر أشار ألبرت روزنبرج A. Roszenberg في كتابه المسمى «الإبداع والجنون» Creativity and Madness، حيث استخدم مصطلح العملية اليانوسية The Janusian Process لوصف التتابع المعرفي الإبداعى، مستلهما اسم «يانوس Janus»، الإله الروماني للبوابات والبدايات، والذي كان ينظر في اتجاهات متعارضة في الوقت نفسه، وقد صُوِّرَ على هيئة تماثيل بأشكال متنوعة، أحيانا كان له فيها وجهان، وأحيانا أربعة، وأحيانا ستة. ويقوم جوهر الفكرة اليانوسية هنا على أساس الإقرار بالتعارض أو التناقض المتزامن؛ فالابداع - في ضوء ما يراه روزنبرج - لا يقوم على أساس الإلهام أو الأحلام أو المصادر اللاشعورية، كما كانت تقوم بذلك بعض الأفكار والنظريات الرومانسية الطابع، أو ذات الصبغة التحليلية النفسية؛ بل يقوم الإبداع على أساس عملية شعورية وعقلانية، إلى حد كبير، يتم خلالها إدراك كثير من الأشياء والقضايا المتعارضة والمتنافرة، على نحو متزامن (أي خلال الوقت نفسه). ويعمل المبدع بوعي على صياغة العملية المتزامنة التي تشتمل على العناصر المتناقضة معا، ثم يقوم بتطوير هذه الصياغات أو التشكيلات، بحيث تتحول إلى وحدات أو إبداعات متكاملة. والأمر- في رأي هذا العالم - بمنزلة الوثبة التي تعلو على المنطق العادي أو المألوف. وما ينتج عن هذه الوثبة ليس مجرد تركيب أو مزج للعناصر، فالتصور الناتج لا يشتمل على الوحدات المختلفة فقط ؛ ولكن أيضا على عناصر متعارضة ومتنافرة سبق الشعور بها، والإدراك لها على أنها يمكن أن توجد معا أو تتعايش معا بشكل جديد.

وتكون «الصياغة اليانوسية»، التي هي بنية متناقضة ومتكاملة في الآن نفسه، مثيرة للدهشة؛ لأنها تشتمل على تشكيل جديد. إنها بنية معدلة ومتحولة، وتصاحبها مشاعر خاصة ناتجة من حالة عدم إدراك تلك المفارقة الخاصة الكامنة بداخلها. تحدث هذه العملية اليانوسية عند نقاط حاسمة من عملية توليد العمل الإبداعي وتطويره. وقد ذكر الكتاب الذين أجرى روزنبرج عليهم دراساته أنهم يستخدمون أفكارا وصورا ومفاهيم متعارضة عديدة، لا تكون هناك أي مفاتيح أو علامات هادية في البداية لحل هذا التعارض بينها، لكن عمليات مثل السخرية والتهكم والتوتر الدرامي والغموض الجمالي والخيال تكون من العمليات المهمة والحاسمة في إعادة تشكيل عناصر التعارض هذه، وفي الوصول إلى الحلول الإبداعية بشكل جديد (٢٥).

وكذلك لاحظ ماكجي وجود ارتباط مرتفع بين ارتفاع القدرة الإبداعية وارتفاع القدرة على إنتاج الفكاهة. ولاحظ آخرون ارتباطا مرتفعا بين مهارات اللعب الخيالي أو التخيلي لدى الأطفال في مرحلة ما قبل المدرسة، وبين ارتقاء قدرات المرونة والإبداع والقدرة على التكيف وحس الفكاهة في السنوات التالية لهذه المرحلة (٢٦).

ووجدت بعض الدراسات التي أجريت حول العلاقة بين الفكاهة والإبداع أيضا أن الأشخاص البارعين في الدعابة من الممكن أن يصبحوا قادة أكفاء (٢٧). كذلك وجد زئيفي في دراساته التي أجراها في جامعة تل أبيب، في إطار مشروع كان الهدف من ورائه استكشاف عملية الإبداع للفكاهة وتدعيمها لدى المراهقين، وكذلك تدريب المعلمين على استخدام الفكاهة في أثناء التعليم في الفصل الدراسي، وجد أن الفكاهة هي أداة فعالة ومهمة في تطوير التفكير الإبداعي لدى المراهقين والشباب (٢٨).

ثالثا: الفكاهة ومركز الضبط:

يشير مفهوم «مركز الضبط» أو «مركز التحكم» Locus of Control في الدراسات السيكولوجية الحديثة إلى بعد ما من أبعاد الشخصية اهتم به العلماء وبحثوه كثيرا لأهميته. وباختصار، يقصد من هذا المفهوم التمييز بين نوعين من الأفراد: أولهما يعتقد أصحابه أنهم، بإرادتهم، ومثابرتهم، وعملهم، وتنظيمهم لأوقاتهم، وحسن اختياراتهم... إلخ. يحددون مصيرهم ومستقبلهم

الخاص، ويطلق على هؤلاء مصطلح «أصحاب مركز الضبط الداخلى»، أي أن مسار حياتهم يخضع لرغبتهم وإرادتهم الداخلية. وفي مقابل هؤلاء نجد طائفة من البشر يشعرون بأن قدرهم ومصيرهم وحياتهم ـ بشكل عام لا تخضع أبدا لأي تحكم داخلي خاص، من جانبهم؛ فهم كالريشة في مهب الريح تتلاعب بهم كيف تشاء، ومن ثم ينظرون دوما إلى خارجهم، أي إلى الحظ والظروف والمصادفة، وكل ما لا يخضع فى ـ رأيهم ـ لإرادة الإنسان؛ إنهم يبحثون دوما عن التبريرات، والمساندات، والتوجيهات الخارجية. ويطلق على هؤلاء «أصحاب مركز الضبط الخارجى»، فسلوكهم تضبطه الظروف والمصادفات الخارجية، وليس الإرادة ولا التصميم ولا المثابرة. هكذا يعتبر صاحب «مركز الضبط الداخلى» نفسه مسؤولا عن حياته ومصيره، في حين ينظر صاحب «مركز الضبط الخارجى» إلى نفسه على أنه ضحية لظروفه.

إننا هنا لا نتحدث عن القضاء والقدر بالمعنى الديني، بل عن هؤلاء الذين يمتلكون الذكاء والموهبة لكنهم يفشلون، ولا يدركون أنهم مسؤولون عن جانب كبير من هذا الفشل؛ في حين أن هناك من هم أقل ذكاء وموهبة، لكنهم ينجحون، ويتفوقون، لأنهم أدركوا أهمية الإرادة المحددة للأداء، وأهمية المثابرة، وأيضا كيف يؤدي النجاح إلى مزيد من النجاح، وأن الفشل ليس هو نهاية العالم؛ بل هو نقطة تحول أمام نجاح جديد ممكن.

إن أصحاب الإعلاء من قدر الإرادة (الداخليين) يطورون ـ كما يقول ليفكورت ـ حسا راقيا بالذات يكون مستقلا نسبيا عن الظروف المحيطة، لذلك يكونون أكثر استعدادا لتمثل المعلومات التي ترد إليهم بشأن ما يحدث حولهم، بحيث يكونون أكثر فاعلية في التفاعل مع هذه المعلومات، وهذه البيئة المحيطة. إنهم أكثر نشاطا ومشاركة، وتأكيدا لذواتهم واستمتاعا أيضا بالفكاهة من نظرائهم (الخارجيين).

وقد أظهرت بعض الدراسات التي أجريت على علاقة هذا البعد من أبعاد الشخصية بالفكاهة أن الداخليين (أي أصحاب مركز الضبط الداخلى) يميلون إلى استخدام كل أشكال الفكاهة أكثر من الخارجيين، وأنهم يتمثلون المردود السلبي لخبراتهم في الحياة من خلال معاناة أقل (مقارنة بالخارجيين)، فهم يستخدمون الفكاهة كآلية مواجهة، حيث تلعب الفكاهة لديهم دور العامل المعدل Moderator Factor لأثر المشقة أو الأزمات النفسية، أي أن الفكاهة تكون هنا

بمنزلة الأثر الوسيط الذي يقوم بتعديل تأثيرات الأزمات النفسية فيمنعها من الوصول إلى ذروتها المحتومة، ويمنع من تحدث لهم إذا كانوا من الداخليين، من الوقوع في براثن الاكتئاب (٢٩).

كذلك يتسم أصحاب مركز الضبط الداخلي بالمرونة العقلية والموضوعية في التعامل مع المواقف والأشخاص (٣٠). باختصار، هم يمتمتعون بصحة نفسية أكثر إيجابية، ومن ثم هم أكثر تفاؤلا، وأكثر إقبالا على الحياة، وأكثر دافعية، وأكثر فاعلية، وأكثر استمتاعا بالحياة بشكل عام، وبالفكاهة بشكل خاص.

رابعا: النمط (أ) والنمط (ب)

افترض بعض العلماء أن بعض الخصائص المميزة للشخصية تجعل الفرد عرضة لأمراض القلب (النمط أ)، وبعضها الآخر (الخصائص) تبعده عن هذه الأمراض، وسُمِّي أصحابها بالنمط (ب).

فالنمط (أ) الذي يكون أصحابه أكثر عرضة لأمراض القلب، يكون لديه إحساس بنفاد الوقت، والمنافسة المستمرة مع الآخرين، ومشاعر العداوة وكذلك العدوانية المنتشرة في كثير من مواقف حياته. أما النمط (ب) فعلى العكس من ذلك، متحرر من كل الصفات السابقة، لديه إحساس دائم بأن الوقت، أي وقت، لم يمر بعد، بل ما زال هناك وقت كافٍ لإنجاز أي أمر، وإذا لم يتم إنجازه، فليست هناك مشكلة، وليست هناك منافسات، ولا صراعات مع الآخرين، فالمبدأ الذي يسيرون عليه «عش ودع غيرك يعش»، وأن في الأرض متسعا للجميع، ليست هناك عداوة ولا عدوان، فالأمر لا يستحق. وقد اتضح أن الفكاهة التي يستخدمها أصحاب النمط (ب) كانت إستراتيجية لها قيمتها في مواجهة العداوة والمشقة التي لا تخلو منهما حياتهم، بطبيعة الحال، وأن هذه الإستراتيجية قد تكون فعالة إذا حاول أصحاب النمط (أ) استخدامها، وقد يكون لها أثر مهدئ Ameliorating Effect في سلوكهم وفي حياتهم (٣١).

هكذا يمكن أن تكون الفكاهة مفيدة في تعديل أسلوب الحياة، فهي أسلوب مواجهة خاص يعدل من خلاله المرء في أسلوب الحياة (النمط أ) القائم على أساس المنافسة، والعداوة، والحماسة الدائمة، وعدم إعطاء المرء نفسه «هدأة» ملطفة ومعدلة، وتكون الفكاهة بمنزلة هذه «الهدأة».

خامسا: الفروق بين الذكور والإناث

منذ زمن بعيد لوحظت الفروق بين الذكور والإناث في الضحك، ففي كتاب جوبير عن الضحك، والذي يعود إلى أكثر من أربعة قرون، مثلا، وصف جوبير ضحك الإناث بأنه أكثر مباشرة من ضحك الذكور. لكن هذا الضحك الصريح من جانب الإناث قد يتم تشجيعه في بعض الثقافات، كالثقافة الغربية مثلا، ولا يتم تشجيعه في بعض الثقافات الشرقية التقليدية، تلك الثقافات التي لا تشجع حتى على أن يظهر المرء أسنانه عندما يبتسم أو يضحك، كما لا يكون مرغوبا فيها الضحك بصوت مرتفع في صحبة الرجال.

وقد وجد زئيفي أن النساء عموما أكثر تذوقا للفكاهة من الرجال، لكن هذا الأمر قد تحول إلى النقيض عندما كان الأمر يتعلق بإبداع الفكاهة، فالرجال أكثر إبداعا للفكاهة من النساء. وأحد التفسيرات لهذه الفروق، كما يقول «هيج»، هو أن كثيرا من النكات تشتمل على مكونات عدوانية أو جنسية، وهي المكونات التي لا تشجع النساء عادة في كثير من المجتمعات على التعبير عنها بشكل صريح، ومن ثم لا تكون إبداعاتهن لهذه النكات جاهزة أو مباشرة كما هي حال الرجال.

كذلك لاحظ بعض الباحثين أن الرجال والنساء يختلفون في استجاباتهم للضحك، فالرجال أكثر التزاما بالسياق الاجتماعى، ومن ثم فهم يعدلون في ضحكهم بما يتفق مع تصوراتهم الخاصة للأدوار والعلاقات الاجتماعية، في حين تقوم الإناث بتعديل ضحكهن بما يتفق أكثر مع حالاتهن الانفعالية أو الوجدانية. ووجدت هذه الدراسات أيضا أن النساء يجدن النكات العدوانية الموجهة نحو الرجال أكثر طرافة من النكات العدوانية الموجهة نحو النساء، وأن العكس صحيح بالنسبة إلى النكات الجنسية التي إذا وجهت نحو النساء تكون أكثر طرافة بالنسبة إليهن [٣٢].

والنساء اللائي يضحكن أكثر يملن إلى أن يكن من النوع المسيطر، في حين أن الرجال الذين يضحكون أكثر يزداد احتمال أنهم لا يحبون الظهور على أنهم مسيطرون [٣٣]. تشير الدراسات كذلك إلى أن فكاهة الرجال ـ تتسم كما قلنا ـ بالعدوانية والتنافس، وكثيرا ما توجه من أجل التقليل من شأن المرأة [٣٤]. أما النساء فيملن إلى استخدام التهكم، وأحيانا الفكاهة التي تقلل من شأن الرجال أو النساء (وبما يتفق مع الميل الخاص للخضوع أو المسايرة لديهن) أو عدم رغبتهن في إظهار ميول عدوانية ذكورية كما قال بعض المفسرين.

وتنتقد بعض الدراسات النسوية الحديثة تلك البحوث التي أجريت حول الفروق بين الذكور والإناث في تذوق الفكاهة، وذلك لأن مادة هذه البحوث ـ من وجهة نظر أصحاب هذه الدراسات ـ غالبا ما ينتجها رجال، وتعبر عن وجهة نظر ذكورية متحيزة تجاه المرأة، وغالبا ما كانت هذه المادة ذات طبيعة جنسية أو عدوانية تعبر عن الميول الصريحة أو المقموعة الخاصة بالرجال تجاه النساء (٣٥).

تلعب المنزلة التي تعطيها المجتمعات للرجل والمرأة دورا ـ إذن ـ في عمليات الإنتاج والتذوق للفكاهة، فالمجتمعات الإنسانية، حتى في الغرب، ولوقت طويل أعطت، كما يقول باحثون عديدون، للرجل منزلة أعلى، ومن ثم شجعته على أن يكون مؤكدا لذاته، ومسيطرا، ولذلك طور الرجال الفكاهة أكثر من النساء، وابتكروا النكات وحكوها، وكذلك التعليقات البارعة الذكية أو الدعابات، وغير ذلك من السلوكيات الفكاهية التي تشتمل على ظلال عدوانية خفيفة أو كثيفة، وتتطلب كذلك نوعا من مهارات العرض للذات، أو تقديمها بشكل مؤكد ومسيطر وحدث العكس بالنسبة إلى النساء (٣٦).

ومع ذلك، وفي ضوء عمليات التنشئة الاجتماعية المختلفة هذه للرجال والنساء، فإن كلا منهما قد طور أساليبه الخاصة في التفاعل والحكي والسلوك، ومن ثم ظهرت الفكاهة،وكذلك الضحك بطرائق، عديدة مختلفة لدى الرجال والنساء، وظهرت كذلك الأساليب التفاعلية المناسبة للرجال فيما بينهم والنساء فيما بينهن، كما ظهرت أساليب ثالثة خاصة بالتذوق والاستمتاع بالفكاهة على نحو مشترك بين الجنسين كما في قاعات العرض السينمائي أو المسرحي للأعمال الكوميدية (٣٧).

وتلعب الظروف الاجتماعية والثقافية وسمات الشخصية والاهتمامات الخاصة ومستوى التعليم، وغير ذلك من العوامل والمتغيرات دورا مهما في إبراز هذه الفروق بين الجنسين في إنتاج الفكاهة، وتذوقها، أو في التقليل من هذه الفروق، بدرجة واضحة، كما أظهرت ذلك دراسات حديثة عديدة.

حاولنا في هذا الفصل أن نقدم تعريفا خاصا للشخصية، ثم تحدثنا ببعض التفصيل عن مفهوم «حس الفكاهة» وارتباطه بنظرية الأنماط القديمة لدى أبو قراط وجالينوس، ثم تتبعنا التطورات التاريخية التي طرأت على هذا المفهوم، وكيف حل مفهوم «السمات» محل مفهوم «الأخلاط» أو «السوائل» القديم، والذي كان يتم تصنيف الناس في ضوئه على أسس ليست قوية من الناحية العلمية.

ثم كرسنا معظم هذا الفصل، بعد ذلك، للحديث عن ارتباط الشخصية بالفكاهة، فتحدثنا ـ باستفاضة ـ عن نظرية أيزنك حول الانطواء والانبساط وما أدخله زئيفي أيضا من تعديلات عليها، ثم اختتمنا هذا الفصل بعرض بعض النتائج الحديثة حول ارتباط الفكاهة والضحك بالعدوان، وكذلك الإبداع، والنمط (أ)، والنمط (ب)، ومركز الضبط أو التحكم، وغير ذلك من الجوانب.



6 الفكاهة والضحك والمجتمع

هل هناك مجتمعات تضحك أكثر من غيرها؟ هل هناك جماعات إنسانية تفتقر إلى وجود حس للفكاهة خاص بها؟

لقد لاحظ بعض العلماء أنه لا يوجد إنسان ولا جماعة إنسانية من دون حس خاص بالفكاهة مميز لها، ما عدا ما يحدث بشكل مؤقت عندما تحدث تراجيديا شخصية أو قومية عنيفة، كما حدث مثلا نتيجة الهجوم الشهير على الولايات المتحدة في ١١ سبتمبر عام ٢٠٠١، على برجي مركز التجارة العالمي، والذي أدى إلى انحسار مفاجئ مؤقت في الفكاهة، كما أشار إلى ذلك بعض الباحثين (١).

وهناك رأي يقول - الآن - إن الفكاهة تضرب بجذورها في أعماق الطبيعة الإنسانية، والنشاط الإنساني، وإنها ليست مجرد سلوكيات متعلمة؛ بل إنها قد تشتمل على جانب وراثي كبير يرتبط بالجينات والبيولوجيا المميزة للإنسان، حيث يمكن كلا منا أن ينمي حسا فكاهيا خاصا به. ومع ذلك، فإن الفكاهة يمكن النظر إليها على أنها تشبه بصمات الأصابع، لكنها هنا بصمات أصابع سيكولوجية، وليست بصمات جسمية فسيولوجية (٢).

«كان يريد أن يحيا، وأن يكتب، وأن يمثل، وفوق كل شيء أن يضحك، كانت تلك متعته الحقيقية، أن يحول أحداث حياته إلى مادة للضحك، ولم تكن تراه أسعد حالا منه وهو يتصدر مجلسا والناس منجذبون إليه وهو يحكي لهم بعض ما حدث له. ذلك كان مسرحه الحقيقي، ويستحسن وجود شخص مثلي، يكون شارك تلك الأحداث، لكي يُذكّره ويذكي جذوة حماسته».

الطيب صالح، صورة قلمية بعنوان «المنسي»



لذلك يكون لكل إنسان حس الفكاهة الخاص به، الذي يميزه عن غيره من البشر، ويحدث على رغم وجود تداخل كبير (واسع) خاص بتذوق الفكاهة بين الناس على مستوى الأسرة والمجتمع والدولة والإطار الثقافي العام.

فإذا اعتبرنا حس الفكاهة سمة شخصية مميزة للأفراد؛ فهل يمكن أن نعتبره أيضا سمة مميزة للجماعات والشعوب؟ هل هناك شعوب أكثر ميلاً إلى الفكاهة من غيرها؟ هل هناك جماعات أكثر إبداعا للفكاهة من غيرها؟ وهل هناك جماعات أكثر تذوقا للفكاهة من غيرها؟ متى تزدهر الفكاهة، ومتى تنحسر في تاريخ الجماعات والشعوب؟ من هم ضحايا الفكاهات لدى كل شعب أو جماعة عرقية؟ ما الموضوعات التي تدور الفكاهات (النكات خاصة) في العادة حولها؟ هذه، وغيرها، أسئلة نرجو أن نتصدى للإجابة عن بعضها بطريقة مناسبة في هذا الفصل.

الوظائف الاجتماعية للفكاهة

إضافة إلى ما ذكرناه في الفصل الأول عن وظائف الفكاهة بشكل عام، فإن هناك عددا من الوظائف الأخرى لها، ذات الطبيعة الاجتماعية، على نحو خاص، ومن أهم هذه الوظائف:

١- تحقيق التواصل والاتصال والتفاعل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات.

٢- ممارسة التحكم في سلوك الآخرين عن طريق السخرية مثلا، أو عن طريق إثارة الاهتمام، وإزالة الخوف، والتشجيع من خلال تجاوز الرسميات مثلا.

٣- تعكس الفكاهة كذلك الفروق في المكانة التراتبية (الأعلى والأدنى) بين الأفراد أو الجماعات.

٤- قد تستخدم الفكاهة في مهاجمة السلطة بأشكالها كافة (السياسية أو الدينية أو الأسرية... إلخ)، ومن أمثلة ذلك، النكات التي تشيع في بعض البلدان أحيانا حول الثراء الفاحش المفاجئ لأبناء كبار المسؤولين.

٥- قد تستخدم الفكاهة في نقل المعلومات التي تشتمل على اتجاهات وبيانات معينة يراد من الناس معرفتها أو الحذر منها.

٦- وقد تستخدم الفكاهة لتعزيز التماسك الاجتماعي بين الأفراد والجماعات.

٧- قد تعمل الفكاهة على حدوث حالة من التطهير الجماعي للانفعالات السلبية المتراكمة بفعل أحداث الحياة السياسية أو الاقتصادية السيئة.

٨- قد تعمل الفكاهة على تحديد أنماط السلوك المقبول من خلال النشاطات الطقسية لبعض المهرجين في المجتمعات الحديثة، وذلك من خلال النقد والسخرية والكشف للمثالب والعيوب الاجتماعية السائدة (٣).

٩- قد تساعد عمليات تحليل بعض أنماط الفكاهة، كالنكات أو الكاريكاتير،على معرفة اتجاهات الناس وميولهم وانشغالاتهم، مما قد يساعد بعض صناع القرارات على تعديل بعض القرارات الخاطئة، وتحسين بعض الظروف السيئة، إذا توافر لديهم الوعي بأهمية هذه التحليلات، وتوافرت لديهم الرغبة والإرادة أيضا.

الفكاهة العِرْقِّية (الإثنية):

عرف ماكوفيك Machovec عام ١٩٨٨ الفكاهة العِرْقِّية بأنها: فكاهة تقوم في جوهرها على آساس الخصائص العِرْقِّية والدينية والقومية، وكذلك الصفات الخاصة بمناطق معينة، أو جماعة معينة، أو نوع معين (ذكر أو أنثى)، أو عمر معين، أو غير ذلك من الفروق، وهي كذلك فكاهة قد تتحيز ضد أي فئة من الفئات السابقة (٤).

ويشتمل هذا التعريف، بطبيعة الحال، على الخصائص الأساسية المميزة للفكاهة العِرْقِّية ، من حيث إنها فكاهة تنشأ في ضوء الخصائص العِرْقِّية أو السلالية والدينية والقومية الخاصة بمناطق معينة أو جماعة معينة، وإنها قد تكون ضد هذه الجماعة، أو تلك أيضا.

لكننا نلاحظ على هذا التعريف ثلاثة أمور: أولها: أنه وضع ضمن إطاره تلك الفكاهات التي تتوجه ضد نوع معين، أي ضد الذكور، أو ضد الإناث، وهنا يصعب أن نتعامل مع الفكاهة التي تتعلق بالفروق بين الجنسين، أو تكون موجهة ضد أحدهما على أنها فكاهة عرقية، فالذكور أو الإناث ليسوا - في رأينا - من الأعراق، لكننا قد نقول مثلاً، إن الذكور الذين ينتمون إلى جماعة معينة أو منطقة معينة يشكلون فئة خاصة قد تتوجه نحوها الفكاهة، وكذلك الحال بالنسبة إلى إناث هذه الجماعة أو تلك المنطقة.

وثانيها: أن هذا الأمر صحيح أيضا فيما يتعلق بالعمر الذي ضمنه هذا التعريف ضمن نطاقه، فلا نستطيع أن نعتبر المراهقين، أي مراهقين، ولا المسنين، أي مسنين، جماعة عرقية معينة، أو سلالة معينة تتوجه نحوها أو

ضدها الفكاهة العِرْقِّية ، لكن، ومرة أخرى، نقول إن فئة المسنين أو المراهقين في منطقة معينة، أو التي تنتمي إلى جماعة معينة، أو قومية معينة، أو دين معين، هي التي قد يمكن اعتبارها جماعة عرقية تتوجه نحوها الفكاهة.

هكذا - إذن - يكون معيار الفكاهة العِرْقِّية هو أنها تتجه نحو جماعة معينة، تقطن في منطقة معينة، أو تنتمي إلى سلالة معينة، أو إلى قومية معينة، أو إلى دين معين... إلخ. وبذلك ينبغي في رأينا إخراج النوع (ذكر أو أنثى) وكذلك العمر (فئة المسنين) من طائفة الفكاهة العِرْقِّية .

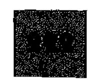
أما الأمر الثالث الذي نلاحظه على تعريف ماكوفيك، فهو أنه ركز على أن الفكاهة العِرْقِّية غالبا، ما تكون متحيزة، أي ضد جماعة معينة، لكننا سنلاحظ خلال هذا الفصل أن هناك فئات من هذه الفكاهات كالنكات مثلا، أحيانا ما تكون مع وليس ضد بعض الجماعات، وأحيانا ما يكون مبعثها الإعجاب وليس السخرية. صحيح أن هذا الإعجاب المبالغ فيه قد ينطوي على تهكم ما، ومن ثم على سخرية، ولكنه هنا تهكم العاجز لا تهكم القادر، ومن ثم فإن هذه النكات التي قد يكون هدفها المعلن هو السخرية أو الضحك، قد يكون مبعثها أيضا الإعجاب والرغبة في الانتماء أو المحاكاة لبعض الجماعات المتفوقة في بعض الخصائص أو الخصال، وسيتضح هذا الأمر لنا في مواضع أخرى قادمة من هذا الفصل.

خصائص الفكاهة العِرْقِّية:

تتسم الفكاهة العِرْقِّية بعدة خصائص نذكر منها:

١- أنها غالبا ما تتسم بالتبسيطية؛ فتقسم الجماعات البشرية مثلاً إلى جماعات تتسم بالغباء الشديد، أو تتسم بالذكاء الشديد، وليس هناك من درجات وسطى أو معتدلة ما بين هذا الطرف أو ذاك، فهي تهمل التنوع داخل الثقافة الكبيرة الواحدة (فهل كل الصعايدة أغبياء؟)

٢- تسيطر الصور النمطية أو القوالب الجامدة Stereotypes على محتواها. والصور النمطية هي مجموعة من التصورات العقلية الثابتة نسبيا والتبسيطية حول جماعة أو طبقة أو شعب معين، ومن خلالها يجري تأكيد بعض الخصائص المميزة السلبية، وغير المفضلة، وغالبا ما تشتمل الصور النمطية على تحيزات ومعتقدات تكون غير دقيقة [٥].



إن الصور النمطية هي معتقدات جماعية مشتركة تكون لدى بعض الناس (جماعة أو جماعات معينة) حول أناس آخرين (جماعة أو جماعات أخرى)، ويتم التقاط هذه الصور النمطية من داخل الأسرة، والمدرسة، ووسائل الإعلام، والفولكلور، والأصدقاء، وتدعم الفكاهة مثل هذه الصور النمطية، وتزود المستمعين للفكاهة أو المشاهدين لها بفهم معين لهذا الدافع من السلوك أو ذاك، فمثلاً النكات التي تروى حول مكر أهالي اسكتلندا تفسر بطريقة ضمنية لماذا يتصرفون كذلك؟ ومن ثم عندما نستمع إلى نكتة عنهم يستثار بداخلنا توقع ما حول الطريقة التي سيسلكون بها في النكتة، وعندما يتحقق التوقع بطريقة غير متوقعة أحيانا (مبالغ فيها) يحدث الضحك. ويحدث الأمر نفسه بالنسبة إلى النكات التي تصف الصعايدة في مصر بالغباء، أو التصلب، أو الغفلة، أو العناد، فالتوقع الخاص بنا غالبا ما يكون أدنى من المفاجأة التي تدهشنا بها النكتة، فنحن نتوقع في ضوء الصورة النمطية عن الصعايدة سلوكا معينا، لكنهم في النكتة طبعاً يفاجئوننا بسلوكيات تفوق التوقعات.

٣- تكون معظم الفكاهات العِرْقِيّة فكاهات محقرة، أي مقللة من شأن الآخرين، كما أنها تنطوي كذلك على سخرية مريرة معينة.

٤- تنعكس الفروق الموجودة في أنماط الشخصيات في الأقطار المختلفة على طبيعة الفكاهة العِرْقِيّة السائدة في هذه المنطقة، أو تلك، فمثلاً تزخر الفكاهة العِرْقِيّة الألمانية بمشاعر التعاطف، وتقاوم الفكاهة الإنجليزية مشاعر الجدية والصرامة في الحياة. أما الفكاهة الأمريكية فهي بدائية مباشرة، تتسم بأنها موجهة ضد الثقافة والتفكير، وتتسم كذلك بالفظاظة والمبالغة الشديدة. وتتسم الفكاهة الفرنسية بالقسوة والعدوانية. وتخلو الفكاهة اليابانية من التعبير الصريح عن العدوانية... إلخ [٦].

٥- تعكس الفكاهة العِرْقِيّة طبيعة العلاقة الخاصة بين الأنا والأخرى، فمن النادر أن تضحك جماعة من نفسها، (وإن كان هذا يحدث أحيانا كما سنرى)، ولكنها في الغالب تضحك من جماعة أخرى تعتقد هذه الجماعة (أي الأنا) أنها أفضل من تلك الجماعة (الأخرى). وهذه النزعة إلى الضحك أو التهكم على الجماعات الأخرى، وليس على جماعة المرء الخاصة، أمر منتشر عبر الثقافات البشرية [٧].

٦- تحدد بعض العوامل النصية الخاصة بالمضمون مجال الفكاهة العِرْقِّية (حيث التركيز على الصفات السلبية على نحو خاص)، في حين تكون العوامل السياقية هي أساس الفئات والأنماط والأشكال والوظائف الخاصة بها. فالفكاهة العِرْقِّية تكون أقل ميلاً إلى الظهور في المجتمعات الصغيرة المتجانسة، وأكثر ميلاً إلى الظهور في المجتمعات الكبيرة الشديدة التنوع أو القليلة التجانس. كما تعمل بعض العوامل الاجتماعية والأحداث التاريخية كالهجرة، والحروب، والحركات السياسية، دورها في ظهور هذه الفكاهة، وفي تأكيد الصور النمطية الخاصة بها أو تعديلها [٨].

على كل، هذه بعض أهم الخصائص المميزة للفكاهة العِرْقِّية ، التي أشار إليها الدارسون في هذا المجال، وثمة خصائص أخرى سيرد ذكرها خلال حديثنا عن أنماط الفكاهات العِرْقِّية السائدة (خاصة النكات) لدى عدة ثقافات إنسانية في الشرق والغرب.

الجدير بالذكر هنا أنه عندما قام بعض العلماء بفحص الفكاهة العِرْقِّية ، وجدوا أن هناك أربعة جوانب ينبغي أن نضعها في حسباننا ونحن نتعامل مع هذه الفكاهات، وهي:

١- موضوع الفكاهة.

٢- شكلها.

٣- التكنيكات المستخدمة من اجل توليد الضحك فيها.

٤- الموضوعات الرئيسية (التيمات) المتكررة فيها.

أما بالنسبة إلى الموضوع، أو المادة الأساسية، أو الهدف الخاص بهذا النوع من الفكاهة، فغالبا ما يكون هو بعض الجماعات العِرْقِّية المعينة، مثل الإيطاليين أو البولنديين أو الأمريكيين أو اليهود أو الصعايدة أو البدو... إلخ، في حين يكون شكل هذه الفكاهة في الغالب على هيئة ألغاز، أو نكات، أو قصائد فكاهية، أو أغانٍ ساخرة، أو محاكاة تهكمية، في بعض الأعمال الفنية كالمسرحيات مثلا.

وتكون التكنيكات السائدة هنا قائمة على محاكاة اللهجة الخاصة، وإظهار الجهل أو التظاهر به، وإبراز الأخطاء والصور النمطية الجامدة، وطرح الألغاز، والإجابة عنها، وغير ذلك من الأشكال. وهناك تداخل واضح بين شكل الفكاهة، والتكنيك الذي يستخدم لتوصيل محتواها، أو الهدف منها،

مثلما يوجد تداخل بين موضوع الفكاهة، أو مادتها، وبين التيمات الرئيسة المتكررة فيها، والتي غالبا ما ترتبط بالصفات المنسوبة إلى جماعات معينة دينية، أو إقليمية، أو قومية، أو جغرافية... إلخ (٩).

كيف ندرس الفكاهة العِرْقِيّة؟

لقد أجريت بحوث كثيرة في هذا الشأن، وقد ركز معظمها على مصادر، وأشكال وأنماط، ومحتويات، ووظائف الفكاهة العِرْقِيّة عامة، والنكات منها بشكل خاص، فقد كانت النكتة هي الكنز الذي بحث عنه الباحثون، واغترفوا من لآلئه ويواقيته الكثير والكثير.

كما درس العلماء تلك التحيزات، وعمليات التعصب، والصور المحرفة السلبية التي تعكسها الفكاهة العِرْقِيّة .

يرجع استخدام مصطلح الفكاهة العِرْقِيّة Ethinic Humor في الدراسات النفسية والاجتماعية الحديثة إلى سبعينيات القرن العشرين، وقبل ذلك كانت تستخدم مصطلحات أخرى مثل: النكات السلالية Racial Jokes، وفكاهة السلالة Race Humor، والفكاهة بين الأعراق Interethnic Humor، والفكاهة بين الجماعات Intergroup Humor، وغيرها (١٠).

وتميل الفكاهة العِرْقِيّة ، كما ذكرنا، إلى أن تعكس اتجاهات سلبية تجاه (أو ضد) سمات خاصة بثقافة جماعة أخرى معينة، فتنسب إلى هذه الجماعة (الأخرى) صفات مثل الغباء، أو القذارة، أو الانشغال الزائد بجمع المال، أو الانهماك في الجنس... إلخ.

بشكل عام، هناك ثلاث طرائق لدراسة الفكاهة العِرْقِيّة ، هي:

١- المنحى الكمي: ويركز على دراسة أنواع الفكاهات العِرْقِيّة في ثقافة معينة، أي تلك الفكاهات التي يجري تذوقها أو تفضيلها، أكثر من غيرها، مع الربط بين عملية التذوق وسمات الشخصية خاصة، ويتجلى ذلك لدى أيزنك وروخ Ruch على نحو خاص، فقد درس روخ ـ مثلاً ـ الارتباطات بين أنماط التفضيل للفكاهة بأنواعها وسمات الشخصية الخاصة مثل: الاتجاه المحافظ، والبحث عن التنبيه الحسي، وغير ذلك من السمات. وقد بين هذا المنحى وجود تشابهات بين الجماعات والشعوب. أما إذا وجدت فروق؛ فغالبا ما تُرجَع إلى سمات الشخصية التي تُدرَس في علاقتها بالفكاهة.

٢-المنحى الكيفي: ويهتم بدراسة الفروق في حس الفكاهة الخاص بكل أمة من الأمم، وقد مال أصحاب هذا المنحى، وأشهرهم زئيفي، إلى تركيز اهتمامهم على خصائص الفكاهة الفريدة التي يتم إبداعها داخل كل ثقافة خاصة، وهنا جرى الاهتمام كذلك بفحص ودراسة الأعمال الأدبية والفنية والنكات والرسوم الهزلية، داخل كل ثقافة من هذه الثقافات.

٣- منحى «الكلب الذي لم ينبح ليلا»: ويرتبط باسم العالم البريطاني كريستي ديفيز C.Davies. ويقع هذا المنحى في منزلة وسطى بين المنحيين السابقين؛ فهو يهتم بالدراسة الكمية والكيفية للفكاهة، عبر الثقافات، ويقوم بالتركيز على النكات بوصفها الوحدات الأساسية التي ينبغي تحليلها، ويتم التعامل معها على أساس أنها «وحدات متجمعة، أو تجمعات دالة"، ولا ينبغي التعامل معها كوحدات مفردة منفصلة. وقد حدد ديفيز المبدأ المنهجي الأساسي لديه على أنه مبدأ «الكلب الذي لم ينبح ليلاً"، وهي عبارة مجازية وردت لدى شخصية شرلوك هولمز الأدبية التي أبدعها السير آرثر كونان دويل، واشتهرت في تاريخ الأدب البوليسي العالمي. فما معنى هذه العبارة؟ وما دلالتها في بحوث الفكاهة هنا؟

للإجابة عن هذين السؤالين، نقول أولاً إننا سنهتم في هذا الفصل، بشكل خاص، باستعراض أسس ونتائج المنحى الثاني (الكيفي)، وكذلك المنحى الثالث (الكلب الذي لم ينبح ليلا)، وسنهمل قليلا المنحى الأول (الكمي)؛ لأنه - في رأينا - أقل هذه المناحي أهمية، ولأن النتائج الخاصة به تؤكد على التشابه أكثر من الاختلاف، ومن ثم تؤكد على مقولات أيزنك المهتمة بالبحث عن أساس واحد للسلوك الإنساني، وهو أساس يقربه من أفكاره الخاصة بالجذور البيولوجية للذكاء والسلوك. ونحن لا نتفق مع هذه المقولات في موضوعات تكون وثيقة الصلة بالثقافة، حيث التنوع والاختلاف بسبب اختلاف التاريخ والظروف أكثر ظهورا ودلالة، وقد أشرنا في كتاب سابق لنا عن التذوق والتفضيل الجمالي إلى المبررات والدلالات الخاصة لقناعات أيزنك هذه، وإلى المبررات التي تدعونا أيضا إلى لاختلاف معه [١١]. لذلك سنكتفي، في هذا الفصل، بالحديث عن المنحى الثاني الكيفي، والمنحى الثالث (الكمي والكيفي)، ونستأذن القارئ في أن نبدأ من النهاية، فنستعرض أولا المنحى الثالث، منحى كريستي ديفيز، أو منحى «الكلب الذي لم ينبح ليلا»،

نظرا إلى الخصوبة والتنوع والثراء التي يتسم بها هذا المنحى، وكذلك نظرا إلى جدته وأهميته. أما منحى زئيفي فهو - في رأينا - أقل أهمية؛ لأنه بمنزلة التفصيل والبحث عن أدلة لنظريته التي طرقها حول الشخصية والفكاهة، والتي استعرضنا بعضها في الفصل الخاص بالفكاهة والشخصية.

الكلب الذي لم ينبح ليلا

يقوم هذا المنحى على أساس الاهتمام بالغياب، أكثر من اهتمامه بالحضور أو الظهور. إنه يهتم، على نحو خاص، بالندرة أو محدودية الظهور، في ثقافة معينة، لنوع معين من النكات، يكون موجودا بوفرة في ثقافة أخرى.

تتمثل نقطة انطلاق هذا المنحى ـ كما يقول ديفيز - في المقطع التالي المأخوذ عن قصة «الوهج الفضي» Silver Blaze للسير أرثر كونان دويل والتي دار فيها الحوار التالي بين المفتش جريجوري وشرلوك هولمز:

> المفتش جريجوري: هل هناك أي نقطة أخرى تريد أن تلفت انتباهي إليها؟
>
> شرلوك هولمز: نعم، تلك الواقعة المثيرة للاهتمام، والخاصة بما فعله الكلب في الليل.
>
> المفتش جريجوري: لم يفعل الكلب شيئا خلال الليل !!
>
> شرلوك هولمز: هذه هي الحادثة المثيرة للاهتمام (١٢).
>
> إن المقصود هنا، أن الكلاب تنبح ليلاً، ويزداد نباحها عندما تكون هناك أحداث غريبة، أو شخصيات غريبة، في مجالها. أما إذا لم تنبح هذه الكلاب، فلا بد أن سببا جوهرياً قد جعلها لا تفعل ذلك، كأن تكون قد ماتت، أو تم تكميمها، أو تسميمها، أو خطفها، أو أنها لم تجد مبررا كافيا آخر لهذا النباح... إلخ.

وقد أفاد ديفيز من هذه القصة، فبحث عن النكات التي لا تظهر في بعض البلدان (وتظهر بكثرة في بلاد أخرى)، وضرب مثالاً على ذلك بالنكات السياسية التي كانت شديدة الانتشار في الماضي في أوروبا الشرقية والاتحاد السوفييتي، وكان الموضوع الرئيس المتكرر فيها هو الحماقة أو البلاهة الخاصة بالحياة السياسية في أوروبا الشرقية. ولم يكن ممكنا طباعة هذه النكات في كتب أو صحف هناك، ومع ذلك فقد قام بعض المهاجرين بجمعها



ونشرها، وتمت ترجمتها إلى لغات عديدة، منها الإنجليزية والفرنسية والألمانية، ولم تعمل هذه النكات، بعد أن أصبحت متاحة، على أن تقوم شعوب أوروبا الغربية والولايات المتحدة بابتكار نسخ خاصة منها تشير إلى الحياة السياسية في الأقطار الغربية؛ فالغربيون ـ كما يشير ديفيز ـ لا يجدون صعوبة في فهم النكات السياسية الخاصة بأوروبا الشرقية والضحك منها، لكن هذه النكات ذات دلالة محلية (١٣).

ويقول ديفيز موضحا وجهة نظره: ليست هناك مثلاً نكات غربية تماثل النكات أو الحكايات الفكاهية التالية:

١- سؤال إلى راديو أرمينيا: هل من الممكن إدخال الشيوعية إلى هولندا؟

الإجابة: من ناحية المبدأ نعم، ولكن ما الذي ارتكبه الهولنديون في حقك؟

٢- زارت كروبسكايا، أرملة لينين، مدرسة ابتدائية كي تتحدث عن زوجها، فقالت للأطفال: لقد كان لينين رجلا شديد الشفقة والرحمة؛ فذات يوم كان يحلق ذقنه خارج المنزل في الريف، عندما جاء طفل صغير ونظر إليه وسأله: ما الذي تفعله؟ فقال لينين: أنا أحلق ذقني أيها الطفل الصغير.

هنا صمتت أرملة لينين فسألها طفل في المدرسة: وما الذي في هذا يجعل لينين رجلا شفوقا رحيما؟

أجابت كروبسكايا: ألا تستطيع أن ترى، لقد كانت شفرة الحلاقة في يد لينين، وكان يستطيع أن يقطع زور (يذبح) هذا الطفل، لكنه لم يفعل ذلك.

٣- عندما كان جيريك سكرتيرا للحزب الشيوعي البولندي انتُقِد بسبب إلقائه للخطب الطويلة المملة، وبعد خطاب استغرق ثلاث ساعات ألمح له أحد زملائه قائلاً إن خطابا أقصر سيكون له مفعول أقوى لدى الجمهور. هنا اقتنع جيريك بهذه الملاحظة، وطلب من سكرتيره أن يجعل مدة الخطاب القادم عشرين دقيقة فقط. وفي المناسبة العامة التالية تحدث جيريك لمدة ساعة مما أصاب الجمهور بالملل، وزملاءه بالضيق الشديد. وفي اليوم التالي استدعى جيريك سكرتيره وقال له وهو في حالة شديدة من الغضب: ألم أطلب منك ألا تجعل خطابي، تحت أي ظرف من الظروف يزيد عن عشرين دقيقة؟ أجاب السكرتير: أيها الرفيق جيريك، لقد كتبت خطابا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يزيد عن عشرين دقيقة، وأعطيتك معه نسختين إضافيتين منه بالكربون (١٤).

لقد قرأ الرفيق جيريك النسخ الثلاث من الخطاب من دون أن يدرك التكرار الموجود فيها، وقد ظهرت نكت مماثلة بشكل يكاد يكون حرفيا، لكن مع تغيير الاسم فقط، وموجهة ضد بعض الرؤساء الآخرين، في بعض بلدان آسيا وإفريقيا.

يقال إنه خلال الستينيات كانت هناك نكتة تقريبا كل أسبوع، تدور حول خروتشوف، وبريجنيف، وستالين، وغيرهم من القادة في أوروبا الشرقية، وكانت هذه النكات تروى في المنازل، والمكاتب، وورش العمل، وعربات المترو، والحافلات العامة، وملاعب كرة القدم، وهمسا في أغلب الأحوال.

ويشير هذا الأمر - كما يقول ديفيز - إلى وجود علاقة عكسية بين النكت السياسية والحرية السياسية، والدليل على ذلك أنه بعد تحرر بلاد أوروبا الشرقية من الشيوعية حدث انخفاض واضح في النكات السياسية، وظهرت أنماط أخرى من النكات، لعل أبرزها النكات الجنسية، والنكات الموجهة ضد النساء بشكل خاص (١٥).

لقد كان النظام السياسي في تلك البلاد يقوم على أساس سيطرة الحزب الواحد على السلطة، ولم تكن هناك مؤسسات مدنية مستقلة عن الدولة، كما هي الحال في أوروبا الغربية والولايات المتحدة، حيث توجد المؤسسات التجارية، ونقابات العمال، والكنائس، والإذاعة، والتلفزيون، والصحافة المستقلة عن الدولة والحزب. لقد كان كل شيء مصبوغا بصبغة سياسية هي صبغة الحزب الواحد، والتفكير الواحد، من دون إتاحة الفرصة المناسبة للتعددية والديموقراطية وحق الاختلاف، والحرية الفردية، فكان التعيين في المناصب العليا يجب أن يجري بموافقة الحزب، مما خلق صفوة حزبية. ولم تكن هناك حرية في النقاش؛ بل حرية في الاتفاق والحفاظ على الوضع الراهن. لقد زادت التحريمات السياسية والممنوعات، ومن ثم نشطت النكتة السياسية هناك، في حين زادت الحرية في الغرب فلم يكن هناك مبرر لظهور النكات السياسية «ولذلك» لم ينبح الكلب ليلاً.

إن النكات السياسية - كما يقول ديفيز - تتلاعب بالأمور أو الموضوعات المحرمة سياسيا بالطريقة نفسها التي تصنع من خلالها النكات الجنسية وتحكى (١٦).

هناك نكات سياسية موجودة في الغرب، بطبيعة الحال، لكنها - كما أشار ديفيز - ليست بالكثرة نفسها؛ وذلك لأنه ليس من المحرم هناك أن يقوم الناس بنقد الحكومة أو النظام السياسي وإبداء المعارضة له، كما تقوم وسائل الإعلام على نحو منتظم بالنقد الحاد المباشر والسخرية اللاذعة من بعض الأمور، أو



الشخصيات السياسية. كذلك تزدهر هناك النكات الجنسية، والنكات التي تتناول الحوادث الكبرى، أو الجرائم المالية، والفضائح السياسية، مثل: انفجار مكوك الفضاء ديسكفري، وفضيحة ووترجيت، وغيرها؛ بهدف توجيه مزيد من النقد والسخرية لبعض جوانب القصور العلمية أو السياسية.

أما لماذا تزدهر النكات الجنسية، على رغم الحرية الجنسية الموجودة في الغرب، وعدم وجود تلك التحريمات الموجودة حول الجنس في كثير من المجتمعات الشرقية، فلا يعطينا ديفيز إجابة شافية.

إن الكلب الذي لم ينبح في الليل يبدو أنه نبح، لكن ديفيز لم يسمع نباحه، أو أنه كان ينبح بشدة في الشرق، وبدرجة أقل في الغرب، لذلك سمع ديفيز بعض نباحه ولم يسمع بعضه الآخر؛ فالنكتة السياسية موجودة بكثرة أيضا في الغرب، صحيح أنها ليست بالكثرة التي كانت عليها في بلاد أوروبا الشرقية، وليست في مثل قسوتها، لكنها كانت موجودة دائما، فقد قيلت نكات كثيرة على الرئيس الأمريكي جيرالد فورد، وعلى رئيس الوزراء البريطاني سير إليك دوجلاس هيوم، وعلى نائب الرئيس الأمريكي دان كويل، وكلهم كانوا أشخاصا لم يُنتَخَبوا لمناصبهم من خلال الإجراءات الديموقراطية المألوفة. فلقد أصبح فورد رئيسا بسبب استقالة نيكسون، وقضى هيوم معظم سنوات عمله في مجلس اللوردات البريطاني بحكم الوراثة، وأصبح دان كويل نائبا للرئيس جورج بوش الأب بناء على ترشيح بوش له.

وأخيرا، يقول ديفيز إن دراسة النكات السياسية في أوروبا الشرقية قد قدمت استبصارات عدة حول التوازن السياسي غير المستقر الذي كان موجودا في تلك البلدان، وبشكل يفوق ما قدمته البحوث الأكاديمية التي قام بها علماء الطابع، وعلماء السياسة وعلماء النفس الذين تنبأوا بأن مثل هذه الأنظمة ستبقى وتستمر. لقد قدمت النكات استبصارات حول تلك التناقضات الداخلية غير المحلولة في النظم الشيوعية، والتي قادتها إلى انهيار كبير لم يكن ممكنا الإفلات منه.

لقد كانت تلك النكات نتاجا لتحريم النقد السياسي والمناقشة السياسية، وعندما تمت إزالة ذلك التحريم بزوال تلك النظم، توقفت مثل هذه النكات. ويقول ديفيز إن دراسة النظم السياسية والاجتماعية السائدة في ثقافة معينة أو دولة معينة أهم من دراسة سمات شخصية الأفراد التابعين لهذه النظم، فهذه النظم يكون لها تأثيرها البالغ في ظهور نكات معينة أكثر من أي سمات خاصة بالأفراد [١٧].

أضداد النكات

في ضوء اهتمامه بأشكال الغياب الخاصة ببعض النكات في بعض الثقافات وحضورها في ثقافات أخرى، اهتم ديفيز - إضافة إلى اهتمامه بالنكتة السياسية - بأنماط أخرى من النكات، لخصها بيرجر بعد أن استعرض دراسات ديفيز على النحو التالي:

١-الغباء في مقابل الدهاء (أو الحذق).
٢- القذارة في مقابل النظافة.
٣- البخل في مقابل الكرم والإسراف.
٤- الجبن في مقابل الشجاعة.
٥- الكسل في مقابل النشاط.
٦- الهامشية في مقابل المركزية.
٧- السكونية (الإستاتيكية) في مقابل الديناميكية (الحركية).
٨ - الأقلية في مقابل الأغلبية.
٩- التحفظ في مقابل التحرر والانطلاق.
١٠- الفجاجة في مقابل التهذيب والرقة [١٨].

وهناك فئات أخرى يشير إليها بيرجر ويلخصها من خلال دراسات ديفيز، لكنها فئات لم يهتم بها ديفيز كثيرا، ومنها مثلاً فئة الكسل في مقابل النشاط، حيث عدَّها ديفيز فئة فرعية متضمنة في الفئة الأكبر الخاصة بالغباء في مقابل الذكاء (أو الدهاء)، والأمر نفسه صحيح بالنسبة إلى فئة السكون في مقابل الحركية، التي تنتمي أيضا إلى فئة الغباء في مقابل الدهاء لدى ديفيز.

ولذلك فإننا سنهتم هنا فقط باستعراض أهم المحاور أو الفئات الضدية التي اهتم بها ديفيز؛ ألا وهو المحور الخاص بالغباء في مقابل الدهاء، ونستعرضه ببعض التفصيل.

أولا: نكات حول الغباء والدهاء

يقول ديفيز في كتابه المسمى «النكات وعلاقتها بالمجتمع Jokes and its relation to Society»، والذي يشتمل على عدة دراسات فرعية نشرها متفرقة، ثم جمعها في هذا الكتاب الذي صدر عام ١٩٩٨،يقول إن معظم النكات والفكاهات يظهر ضحاياها على أنهم إما من الأغبياء، وإما من الأذكياء المتسمين بالمكر



والدهاء حيث تصف كلمة Canny في الإنجليزية فردا أو مجموعة تتسم بالمهارة والبراعة والتحايل.ويقول إن مبررات ذلك تكمن في طبيعة المجتمعات الحديثة التي تهدد كل فرد بنوعين متعارضين من الفشل: الأول فشل الأغبياء، فالمرء الذي لا يتمكن من عمله بشكل حاذق في هذه المجتمعات سيُعدُّ غبيا،خاصة في زمن يتسم بالتغير التكنولوجي والتجاري السريع.

أما النوع الثاني من الفشل فهو فشل الأذكياء، ويتمثل لدى هؤلاء الماكرين الدهاة الشديدي الانغماس في العمل والحسابات وجني الأموال، إلى الدرجة التي يفقدون عندها كل متع الحياة، وكذلك ثقة الآخرين واحترامهم، وبذلك تنقلب المهارة العالية على صاحبها (١٩).

وبشكل عام، تكون نكات الغباء موجهة نحو جماعة مألوفة بالنسبة إلى رواة النكتة، لكنها تكون جماعة تعيش على أطراف الإقليم أو الثقافة التي يعيش فيها راوي النكتة، وهكذا يضحك الأفراد الذين يعيشون عند المركز (أو العاصمة) مما يبدو لهم نسخة غريبة أو مختلفة من البشر، وكما لو كانوا يرون أنفسهم لكن في مرآة محرفة (٢٠).

إذن، فالجماعة التي تدور حولها نكات الغباء لا تكون جماعة غريبة أو بعيدة عن الجماعة التي تروي هذه النكات، فثمة علاقة ما بين هاتين الجماعتين، وقد تأخذ هذه العلاقة بين المركز والأطراف (أو الهوامش) شكلا جغرافيا، أو اقتصاديا، أو لغويا، أو حتى دينيا، وأحيانا ما تكون هاتان الجماعتان في حالة من العداوة أو الصراع، وأحيانا ما تعيشان غير مباليتين، أو مهتمتين إحداهما بالأخرى، ولكن تكون هناك رواسب قديمة بينهما.

ويقول ديفيز إنه مما لا طائل تحته البحث عن تفسير لنكات الغباء في ضوء التركيز على الصراعات أو التوترات بين الجماعات، فالتفسير الرئيس لهذه النكات في رأيه يكون دائما على أساس العلاقات بين المركز والأطراف، أي بين مطلقي النكات في المركز، وهدفها أو ضحيتها عند الهوامش أو الأطراف (٢١).

ويقدم ديفيز (٢٢) جدولاً يوضح من خلاله بعض التقابلات الضدية الخاصة بنكات الغباء والمكر أو الدهاء في دول وجماعات عدة عبر العالم،على النحو التالي:

الجدول رقم (١): ويوضح الجماعات المصنفة إما على أنها غبية، وإما على أنها ذكية في بعض دول وأقاليم العالم (Davies, 1998, ٢٠٣)

الدولة/الإقليم الذي تروى فيه النكتة	هوية الجماعات الغبية في النكات	هوية الجماعات الذكية أو الحاذقة في النكات
١- الولايات المتحدة	البولنديون (وكذلك بعض الإيطاليين)	الاسكتلنديون، واليهود وسكان نيو إنجلند
٢- كندا	سكان نيوفاوندلاند	الاسكتلنديون واليهود
٣- المكسيك	أهالي منطقة يوكاتان	مواطنو مونتيري
٤- كولومبيا	الذين ينتمون إلى منطقة باستو في نارينو	الذين ينتمون إلى منطقة أنتيوكوايا
٥- إنجلترا	الإيرلنديون	الاسكتلنديون
٦- ويلز	الإيرلنديون	اليهود، الاسكتلنديون
٧- اسكتلندا	الإيرلنديون	أهالي أبردين واليهود
٨- إيرلندا	أهالي منطقي كاري	الاسكتلنديون واليهود
٩- فرنسا	البلجيك، وفرنسيو سويسرا	اليهود والاسكتلنديون وسكان منطقة أوفرين بجنوب فرنسا
١٠- هولندا	البلجيك وأهالي لمبرج	اليهود والاسكتلنديون
١١- ألمانيا	أهالي منطقة أوست فرايد لاروز بالشمال	اليهود والاسكتلنديون وسكان بعض مناطق جبال الألب
١٢- إيطاليا	سكان جنوب إيطاليا	أهالي ميلانو وجنوا وفلورنسا والاسكتلنديون واليهود
١٣- سويسرا	أهالي فرايبورج	أهالي جنيف وبال وبازل واليهود
١٤- اسبانيا	أهالي «ليبي» Lepe في الأندلس	أهالي أراجونيس وقطالونيا
١٥- فنلندا	أهالي منطقة كارلينو	اللحيانيون والاسكتلنديون
١٦- بلغاريا	أهالي صوفيا	أهالي جابروفو والأرمينيون
١٧- اليونان	سكان بونتين (يونان البحر الأسود)	الأرمينيون
١٨- روسيا	الأوكرانيون	اليهود
١٩- الهند	السيخ	أهالي إقليم السند، وكذلك الذين ينتمون إلى مقاطعة جوجارات الهندية
٢٠- باكستان	السيخ	الهندوس، خاصة الذين ينتمون إلى مقاطعة جوجارات
٢١- إيران	الأذريون Azeris الذين ينتمون إلى منطقة داست	الأرمينيون وأهالي أصفهان وتبريز
٢٢- نيجيريا	الهوسا	الإيبوس Ibos
٢٣- جنوب أفريقيا	البوير	الاسكتلنديون واليهود
٢٤- استراليا	الإيرلنديون وأهالي مقاطعة تازمانيا	الاسكتلنديون واليهود
٢٥- نيوزيلندا	الإيرلنديون والماوريون (شعب نيوزيلندا الأصلي في الشمال وسكان الشواطئ الغربية في الجنوب)	الاسكتلنديون واليهود والهولنديون

إضافة إلى ما جاء في الجدول، يقول ديفيز إن هناك بعض النكات حول الغباء تروى أيضا حول سكان جبال الألب في النمسا، والنرويجيين في الدنمارك، والفنلنديين والنرويجيين في السويد، والبوسنيين والألبان في يوغوسلافيا السابقة، والسلوفاك في بلاد التشيك، والأوزبك في طاجيكستان، والأكراد في العراق، واليهود الأكراد والمغاربة في إسرائيل، والصعايدة في مصر، والبدو في الخليج، والتونسيين في الجزائر، وسكان حمص وحماة في سوريا، والأقاليم البعيدة عن العاصمة في السودان... إلخ [٢٣].

ومن الواضح هنا أن لدينا مادة تحتاج إلى مقارنات دولية، فنكات الغباء هي نكات دولية، كما أن نكات الدهاء هي نكات واسعة الانتشار أيضا، لكنها متمركزة في أقطار عديدة حول جماعات معروفة جيدا، مثل الإسكتلنديين أو اليهود، بدلا من أن تكون لكل قطر نسخته الخاصة كما في نكات الغباء. ويقول ديفيز إن نكات الغباء هي بمنزلة النكتة الحديثة المتجددة من تلك النكات القديمة التي كانت تدور حول الحمقى والمغفلين [٢٤].

إن ما يحدث هنا هو أن صفة معينة تكون غير مرغوب فيها وتعتبر مضحكة، يجري تصديرها أو إرسالها وإلصاقها بجماعة أخرى تعيش على هامش العالم الاجتماعي للجماعة الراوية للنكتة. وتنطوي هذه المسألة على نوع من التحديد للذات، أو للهوية الخاصة بجماعة الرواة، على أنها متميزة أو مختلفة، أو أفضل من جماعة أخرى تكون ضحية أو أضحوكة لها فتطلق نكاتها عليها.

إن هذا الأمر يشبه ـ كما يقول ديفيز- رؤيتنا لأنفسنا في مرآة محرفة، فمثلما نضحك من أنفسنا، ومن الصور الخاصة بنا في حالة المرايا المحرفة أو المقوسة، فإننا كذلك نضحك من النكات التي تدور حول غباء جيراننا أو مواطنينا الأقربين، وهكذا تستمتع الجماعة التي تروي النكتة، و كذلك التي تستمع إليها، بنوع من الانفجار المفاجئ في البهجة المصحوب بالفخر Sudden burst of glory (والتأثر واضح هنا بالطبع بأفكار هوبز) [٢٥].

وإذا كان التفوق الخاص بجماعة معينة يجري تعزيزه من خلال مزايا محددة خاصة بالتجارة، أو الطرق، أو الأموال، وتكون هذه المزايا واضحة لمن يعيشون في المراكز أو قربها، مقارنة بمن يعيشون على أطراف المدينة أو هوامشها، أو بعيدا عنها، فإن النكات حول غباء سكان الأطراف ستميل إلى الظهور والتكرار.



ويستعرض ديفيز، بعد ذلك، تاريخ الثورة الصناعية في إنجلترا، وكيف أدى التقسيم الزائد للعمل إلى جعل الناس أغبياء، لأن عملهم كان شديد النمطية والمحدودية، بحيث لم يعودوا في حاجة إلى التفكير، وكيف أصبح العمال المهرة يسخرون من العمال الذين يعملون في مهن نمطية يمكن النساء أن يقمن بها، ثم كيف أصبح الرجال في بعض المناطق يجلسون في البيوت يرعون الأطفال، في حين تعمل النساء ويصرفن أجورهن على البيوت، وكيف أدى ذلك إلى أن يفقد الرجل احترامه لنفسه، وأن تنطلق النكات عليه. ففي لانكشاير كانت تروى النكات حول غباء هؤلاء الذكور، وكان يرويها النساجون الماهرون، وكان معظمهم من النساء، ويقال إن هذه النكات قد أصبحت عالمية بعد ذلك من خلال ممثل الكوميديا الذي ينتمي إلى لانكشاير، وهو ستان لوريل، رفيق هاردي في ذلك الثنائي الكوميدي الشهير. لقد كان الرجال في الأسر والمصانع والقرى وغيرها، الذين يعتمدون على عمل المرأة وعلى ما تكسبه، هم غالبا من ضحايا هذه النكات، أي تلك النكات التي تنظر إلى هؤلاء الرجال على أنهم مجموعة من الحمقى أو الكسالى حقا (٢٦).

ويقول ديفيز إن نكات البريطانيين على الإيرلنديين ووصفهم بالغباء تعود إلى القرن السابع عشر عندما هاجر الإيرلنديون أول مرة إلى بريطانيا بحثا عن عمل لا يتسم بالمهارة فعملوا في تقديم التبن للدواب أو كخدم في المنازل (٢٧).

وربما كان هذا هو السبب - في رأينا - وراء تلك النكات التي تشيع حول الآسيويين في الخليج أيضا، حيث يعمل كثير منهم في مهن متدنية لا تحتاج إلى مهارة، ويحصلون على أجور منخفضة، ويوصفون أحيانا بالغباء (وأحيانا بالدهاء).

إن هذه النكات حول المدن الحمقاء، والقرى الحمقاء، والأقاليم الحمقاء أو الغبية، تمتد بجذورها، وتجد تفسيرا لها في تلك التناقضات، أو الثنائيات العالمية المتناقضة والشائعة، والتي تأخذ أشكالا مثل:

١- المركز في مقابل الأطراف.

٢- المدن في مقابل القرى.

٣- طبقة الصفوة في مقابل الطبعة العاملة. والصفوة هنا قد تكون اقتصادية أو فكرية، أو تكون في ضوء أي بعد آخر من الأبعاد.

٤- المهارة في مقابل انخفاض المهارة.

٥- المنافسة في مقابل الاحتكار.



ويقصد بالنقطة الأخيرة أن المنافسة قد تزيد من ظهور نكات الدهاء بين المتنافسين،في حين يساعد الاحتكار على ظهور صفة الغباء بالنسبة إلى من لا يملكون شيئا، أو حتى لدى الذين يحتكرون صناعة أو تجارة معينة فيطمئنون إلى حالهم فيتأخرون.

وتكون نكات الغباء علامة على أن ضحاياها يتم إدراكهم على أنهم بمنزلة نوع من التهديد لرواة النكتة؛ فمثل هذه النكات ربما تمثل نوعا من رد الفعل تجاه التهديدات المحتملة أو المتصورة التي فرضها التدفق المحتمل لجماعة مهاجرة إلى منطقة معينة في فترة تاريخية معينة (٢٨).

هكذا قد يكون تدفق الصعايدة في مصر نحو الشمال بكل ما هم عليه من صلابة، وخشونة ظاهرية، وتصلب، وعنف، وتمسك بالقيم، ربما يكون قد مثل تهديدا لسكان القاهرة أو مدن شمال مصر وما يتسم به هؤلاء من مرونة ونعومة نسبية، ربما بسبب التوافر النسبي للموارد والمهن والثروات في الشمال.

وهكذا تنسب نكات الغباء إلى ضحاياها طريقة راكدة ساكنة سكونية من التفكير، طريقة تفتقر إلى المرونة والتنافس والإبداع، وتعطي مكانة أكبر للثبات والركود والغباء والفشل، وذلك في مقابل النجاح الفردي والمنافسة والذكاء.

إن هذه النكات تمثل مركزا يضحك من هامش، ومدنا تضحك من أرياف، وأصحاب مهن عليا يضحكون من عمال، وراسخون في مجالاتهم أو أماكنهم يضحكون من مبتدئين، وشمالا يضحك أحيانا من جنوب، وإلى غير ذلك من الثنائيات الضدية التي يضحك أحد أطرافها من الطرف الآخر، ويصمه بالغباء.

شرحنا فيما سبق رؤية ديفيز وتحليله لأسباب ظهور نكات الغباء، ولن تكتمل هذه الصورة إلا بعرضنا رؤيته أيضا حول أسباب ظهور نكات الدهاء، وهو غالبا ما يعود إلى الأسباب السياسية والاقتصادية من أجل تفسير مثل هذه النكات، وقد طبق تفسيراته هذه على أسباب ظهور النكات التي تنسب صفة المكر والدهاء إلى الاسكتلنديين، وقال بوجود علاقة بين الأخلاق البروتستانتية هناك وظهور الرأسمالية ونموها، كما أشار إلى ذلك قبله ماكس فيبر. وهو يفيد من نظرية ماكس فيبر، ويجد علاقة بينها وبين نكت المكر والاقتصاد والبخل وبين الأخلاق البروتستانتية. ونستعرض آراء ديفيز هنا ببعض الاختصار.

جذور نكات المكر والدهاء

في دراسته الرائدة حول «الأخلاق البروتستانتية والروح الرأسمالية» أشار ماكس فيبر إلى أن الأفراد والجماعات البروتستانتية في الماضي، خاصة هؤلاء الذين ينتمون إلى مذهب كالفن، لم يكن من غير المألوف بالنسبة إليهم الجمع بين الحس العملي الرأسمالي غير العادي وبين أكثر أشكال السلوك شفقة أو رحمة، وقد ساد هذا حياتهم.

وتتكون الأخلاق البروتستانتية التي فسرها فيبر من كسب أموال أكثر فأكثر، ليس بوصفها وسائل لإشباع الحاجات المادية، ولكن كغاية في ذاتها، ويصحب ذلك أيضا «التجنب الصارم لكل أشكال المتع التلقائية الخاصة في الحياة»، أي حالة خاصة من الزهد والتقشف. وقد وصف هذه الطريقة في الحياة بأنها غير عقلانية (أو غير منطقية) من خلال وجهة النظر الساذجة؛ وذلك لأنها تحقق للشخص الذي يتبناها استمتاعا أقل، وقدرا كبيرا من الكدح والقلق المؤلم، ولكن من وجهة نظر أخرى، فإن هذه الطريقة شديدة العقلانية أيضا؛ فهي تتعلق - على نحو جوهري - بالفضائل أو الفضائل الحسابية لتركيز الجهد والتفكير، والتحكم في الذات، والاقتصاد في الإنفاق، والسلوك المنهجي المنضبط الذي يوصل إلى الازدهار والرخاء، واستخراج الكثير من القليل، وتراكم رأس المال من خلال التوفير والاستثمار.

ويشير ديفيز إلى أن نكات الدهاء والحرص كلها ترتبط بهذه الروح أو ما يماثلها، حتى لو اختلفت الديانات والشعوب، وأن أسباب النكات المرتبطة بها ليست دينية فقط؛ بل اقتصادية أيضا [٢٩].

وقد فسر فيبر ذلك الفرق الكبير بين البروتستانت والكاثوليك في ضوء ما أسماه «الخصائص العقلية والروحية المكتسبة من البيئة، حيث نجد هنا نمط التعليم المفضل داخل المناخ الديني الخاص بالمجتمع والرعاية الوالدية [٣٠].

ويقول ديفيز إن كلام فيبر صحيح، لكنه يمكن التوسع فيه بأن نقول إن الروح الرأسمالية هي الأساس هنا، سواء أكان مبعثها بروتستانتيا، أم كاثوليكيا، أم غير ذلك من الديانات، وإن هناك مجتمعات أكثر رأسمالية من مجتمعات أخرى، وإن الالتزام بالحسابات، والتوفير، والاقتصاد، وربما البخل هو الأساس في هذه النكات.

فالمجتمعات الأوروبية العلمانية - كما يقول ديفير - مجتمعات رأسمالية الطابع، غير ملتزمة بالأديان، ومع ذلك متقدمة، لكن لا توجد لديها مثل هذه النكات الخاصة بالمبالغة في الحسابات [٣١]. وربما كان ذلك راجعا إلى أن الرأسمالية هي حالة مجتمعية عامة، وليست حالة خاصة بجماعة دون غيرها تسهل الإشارة إليها والسخرية منها.

وقد حدثت تغيرات اجتماعية كبيرة، ولم تعد هناك حرفية في الالتزام بالدين، كما كان الأمر في الماضي حتى لدى البروتستانتيين، لكن الروح الرأسمالية استمرت، ووصلت إلى ما قاله فوكوياما أخيرا عن «نهاية التاريخ»، أو السيطرة النهائية للرأسمالية على مجريات الأمور في العالم.

إن نكات الغباء هي على العكس تماما من الصور المضحكة الموجودة في نكات الحذق أو الدهاء. فنكات الغباء تجعل ضحاياها يبدون جاهلين في مواجهة الضغوط التجارية والتغيرات التكنولوجية، كما أنها تصورهم غالبا كعمال، وفلاحين كاثوليكيين، من مناطق، أو أقطار متخلفة اقتصاديا، يقعون في شر أعمالهم من خلال تقاليدهم وأفكارهم الخاصة، ويكونون غير قادرين، أو غير راغبين في التكيف مع العالم الحديث.

لقد أصبحت النكات حول الاسكتلنديين الحاذقين منتشرة عبر العالم، ليس فقط - كما يشير ديفيز - في أقطار مثل كندا أو نيوزيلندا التي حدثت هجرات مكثفة من اسكتلندا إليها؛ ولكن أيضا في أقطار مثل فرنسا وألمانيا والسويد وإيطاليا وسلوفاكيا أو اليونان، وهي البلاد ذات الخبرة المباشرة الضعيفة مع الاسكتلنديين. ولا يقوم السكان في هذه البلدان باستيراد النكات حول الاسكتلنديين فقط؛ بل يبتكرونها أيضا، مع وضع صبغة محلية عليها، ومن ذلك مثلا النكتة التالية التي ظهرت حول الاسكتلنديين في فرنسا:

«ذهب رجل اسكتلندي إلى مقهى في بوليفارد بفرنسا وسأل عن سعر كأس من النبيذ.

فقال الساقي: أربعة فرنكات.

هذا كثير (قال الاسكتلندي).

الساقي: حسنا، لا تشرب ولا تجلس في التيراس (الشرفة)، إنك إذا وقفت على قدميك في ذلك الركن سيكلفك الأمر فرنكين ونصف الفرنك فقط.

الاسكتلندي: آه، وكم يكلفني الأمر كي أشرب وأنا أقف على ساق واحدة؟ [٣٢].



لقد درس ديفيز نكات الغباء - الدهاء في أكثر من ثلاثين قطرا، وأشار إلى أقطار أخرى يمكن أن تضاف إلى هذه القائمة، واعتبر التقابلات أو الثنائية المتعارضة الخاصة بالغباء والدهاء (أو الحذق) بمنزلة أكثر أنواع النكات العِرْقية هيمنة على العالم الحديث (٣٣). واهتم ديفيز،كذلك، بأنماط أخرى من النكات، قال إنها تعكس الفكاهة العِرْقية في العادة المنزلة أو المكانة الاقتصادية والسلوكية والعقلية المنسوبة إلى جماعة معينة، وتتيح لرواتها أن يشعروا بالفخر المصحوب بالبهجة ـ إذا استخدمنا مصطلحات هوبز ـ خاصة عندما يقارنوا أنفسهم بالجماعات الضحية في النكات، وأن يحرزوا ـ نسبيا ـ نوعا من التفوق الرمزي أو النفسي مقارنة بهم. ويقول برجر إن هناك دائما عنصرا من قلق المكانة أو المنزلة Status Anxiety يكون موجودا في الفكاهة العِرْقية ، وذلك في ضوء كل من النكات التي يرويها جماعة حول جماعة أخرى، أو حتى حول نفسها (٣٤).

مثلا هناك نكات يرويها يهود حول يهود، ونكات يرويها اليهود حول غير اليهود، ونكات يرويها غير اليهود حول اليهود، وفي كل مرة هناك «قلق مكانة»خاص يمكن الكشف عنه، مثلما توجد نكات يرويها غير الصعايدة حول الصعايدة في مصر، ونكات يرويها الصعايدة حول أنفسهم، وأيضا حول غيرهم، وهناك نكات يرويها السود حول السود وحول البيض... إلخ (٣٥).

فقد تحكي بعض الجماعات نكاتا حول نفسها؛ كي تظهر أنها غير مبالية بهذه الصفات، وأنها ليست صحيحة بحيث إنها تضحك منها، بل ربما تنسبها إلى غيرها كي توحي بأن هذه الصفات لم تعد موجودة لديها الآن، فهي تنتمي إلى الماضي، وهناك مسافة بينها وبين هذه الصفات، وإنها لذلك تنظر إليها من بعيد «من تفوق»، ومن خلال هيمنة وسيطرة خاصة، وتضحك منها. لقد تجاوزتها، ومن ثم حق لها أن تضحك منها وعليها، إنها بذلك تحرر نفسها من ذلك الشعور بالدونية، التي ألصقت بها، بسبب هذه النكات، وبذلك تجرد كذلك الآخرين من أسلحتهم الخاصة التي كانوا يوجهونها إليها.

إن كثيرا من نكات البيض حول الفيل نكات موجهة نحو السود، لأن الفيل أسود اللون وجاء من أفريقيا، ويقال إنه يتمتع بقدرة جنسية عالية، وهي الصورة النمطية نفسها عن السود، وقد تزايدت هذه النكات بعد تطور ونمو

حركة حرية السود في الستينيات مع تزايد شعور البيض بالقلق من الحريات المتزايدة التي بدأ السود يحصلون عليها، ويقال إن كثيرا من هذه النيات والمخاوف، التي تمثلت في نكات حول الفيل، كانت لها دوافعها اللاشعورية.

وتصور النكات العِرْقية الجماعات عند هذا الطرف أو ذاك (من الأطراف الضدية) مع ما يجلبه هذا الوجود عند أحد الطرفين من إخفاق وعدم راحة أو نقيض ذلك. فأحد الطرفين يُقبل والآخر يُرفض، وتنسب الجماعة الراوية للنكتة الصفة المقبولة إلى نفسها، والمرفوضة إلى الأخرى، ومن ثم تحصل على الراحة (الشعور بالتفوق) من خلال ذلك الإزعاج والإهانة والتحقير والإخفاق الذي يلحق بالآخرين، ولكن ماذا عن نكات الحذق والمهارة؟ إنها تنسب صفة طيبة جيدة إلى جماعة ولكنها، تبالغ فيها بحيث تحولها إلى نمط سلبي لا إنساني يُسخر منه.

وكثيرا ما تتعلق النكات الخاصة بالفكاهة العِرْقية بالخبرات الماضية المتعلقة بالقمع الاجتماعي والثقافي والسياسي والديني، والتي خضعت له جماعة معينة، وكذلك بالسخرية أو الإذلال العام لها. إن هذه النكات تكون - كما قال ديفيز - بمثابة محاولة التوازن في عالم غير متوازن، فهذه النكات تكون ذات وقع أو تأثير معدل أو ملطف في رواتها، فهي تنفس عن مشاعر العداوة التي يشعر بها رواة النكات ضد الآخرين، ومن ثم تقوم النكتة بتعديل السلوك والانفعال، ولكنها تقوي - في الوقت نفسه - الصورة النمطية السالبة، وقد تكون لها آثار سلبية مدمرة في العلاقات بين الجماعات [٣٦].

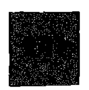
لقد عرضنا لمنحى ديفيز الذي يقوم على أساس رصد الأشكال الغائبة من النكات في مكان معين، والأشكال الحاضرة منها في هذا المكان أو ذاك، ودلالة ذلك كله الاقتصادية والسياسية والدينية. وقد اهتم ديفيز كثيرا بفكرة المركز والهامش، سواء على المستوى الجغرافي أو الاقتصادي، أو المهني، أو حتى العقلي، واعتبرها الأساس في انتشار النكات الموجودة في أماكن عديدة من العالم حول الغباء والدهاء. وقال ديفيز إن نكات الغباء هي بمثابة النكتة العالمية الموجودة في معظم الجماعات المنظمة أو الثقافات المتماسكة، والتي تشتمل على مركز، وهامش، وعلى إحساس ما بالفروق بينها، وقال إن ذلك قد يرجع - في جانب منه - إلى أن خاصية الغباء خاصية تسلم نفسها بسهولة لعملية تكوين النكات التي تقوم على أساس حل التناقض في المعنى، أو النكات اللامعقولة، مع وجود عوامل اجتماعية وثقافية أخرى يحسن وضعها في الحسبان.

لكننا نرى أن نكات الغباء يمكن تفسيرها أيضا في ضوء نظرية التفوق أو السيطرة حيث تعتقد جماعة معينة أنها أفضل وأكثر تفوقا من جماعة أخرى. وهكذا يمكننا مثلا، تفسير شيوع النكات حول الصعايدة في مصر على أنها تحيل إلى شعور أهالي القاهرة والشمال (البحاروة) بأنهم أفضل في التعليم، والتفكير، والتفوق، والمناخ، والسيطرة على المناصب السياسية... إلخ من أهالي الصعيد، مع أن كثيرا من هذه المشاعر يقوم على أسس غير قوية وغير حقيقية، وذلك بسبب ارتفاع مستويات التعليم، والمشاركة في بعض المناصب السياسية، ووجود عدد من الشخصيات السياسية الثقافية والأدبية البارزة من أبناء الصعيد، لكن الاتجاهات الاقتصادية توفر الخدمات والفرص والإمكانات، وتظل بشكل عام تؤكد تفوق الشمال على الجنوب، وبنسب يقول بعضهم إنها تتراوح من ١ : ٥، ومن ثم فإنها تفرز شعورا خاصا بالتفوق لدى أبناء الشمال يساعد على ظهور هذه النكات وتواترها وانتشارها.

ونتحول الآن نحو استعراض المنحى الثاني من مناحي دراسة الفكاهة العِرْقية وهو منحى كيفي، ومن أقطابه عالم النفس الإسرائيلي «أفنير زئيفي»، ويمكن أن يسمى هذا المنحى منحى «دراسة الأساليب القومية في الفكاهة» كما يشير إلى ذلك عنوان الكتاب الذي أشرف زئيفي على تحريره، ودرس هو وعدد من زملائه أشكال الفكاهة في عدد كبير من البلدان.

الأساليب القومية في الفكاهة

يقوم هذا المنحى على أساس دراسة وتحليل مضمون الفكاهات السائدة في عدد من دول العالم، وقد أسهم بدور كبير في هذا المنحى عالم النفس أفنير زئيفي، من جامعة تل آبيب، وقد عرف زئيفي الفكاهة بأنها «رسالة اجتماعية مقصود منها إنتاج الضحك أو الابتسام» [٢٧]. والفكاهة، في رأيه، مثلها مثل أي رسالة اجتماعية أخرى؛ فالفكاهة تحقق بعض الوظائف وتستخدم تكنيكات معينة، ولها محتواها الخاص، كما أنها تستخدم بطريقة معينة في مواقف معينة. لذلك فإن هذه الرسالة الاجتماعية تغطي أسئلة مثل: لماذا يستخدم الناس الفكاهة؟ وما وظائفها؟ وكيف تنتقل من شخص إلى آخر، ومن مكان إلى آخر؟ وما تكنيكاتها؟ وما الذي توصله؟ وأين؟ ومتى يجري توصيلها؟ أي ما خصائص الموقف الذي تبرز فيه؟



وقد لاحظ زئيفي أن بعض هذه الجوانب عالمي الطابع، ويميز الفكاهة في كل مكان، في حين أن بعضها الآخر يتعلق بالثقافة الخاصة. وأكثر جوانب الفكاهة عالمية أو شيوعا في رأيه هو التكنيك الخاص بالفكاهة، فلا يوجد مجتمع من المجتمعات لا توجد به الفكاهة، وهناك جوانب مشتركة بين الثقافات فيما يتعلق بالتكنيك مثل: التركيز على التناقض في المعنى والدهشة، والمنطق المحلي الذي يتعلق بالسياق الاجتماعي الخاص للفكاهة. وتشبه هذه العناصر المعرفية الجوانب الفسيولوجية الخاصة بالفكاهة (أي الضحك والابتسام)، ومن ثم ليس هناك مبرر كبير -في رأيه- لتوقع وجود فروق ثقافية قومية خاصة بالتكنيك.

ويلي ذلك في رأيه من حيث العالمية والشيوع الوظائف الخاصة بالفكاهة، وهي عالمية، لأنها تعكس حاجات إنسانية. أما عند الطرف الثقافي المحلي المقابل للطرف العالمي على المتصل الكمي التالي، فتوجد محتويات الفكاهة التي تتأثر أكثر بالمجتمع الخاص الذي تحدث فيه الفكاهة

ثقافي ————————	**عالمي**
قومي	**(التكنيك والوظائف**
محلي	**الخاصة بالفكاهة**
(المواقف والمحتويات	
الفكاهيــة	

فالمجتمعات تختلف كثيرا من حيث المواقف التي تستخدم فيها الفكاهة، أو التي تعتبر فيها الفكاهة مناسبة. ولأن التكنيك لا يختلف كثيرا بين الثقافات، في رأي زئيفي، فقد اهتم بوظائف الفكاهة، ومحتوياتها، والمواقف الخاصة بها، وذلك فيما يتعلق بالأساليب القومية للفكاهة (٣٨).

وقد قام كتاب الفصول في الكتاب الذي أشرف زئيفي على تحريره باستخدام نظريته الخاصة حول الفكاهة ووظائفها عند تحليلهم للفكاهات الخاصة بأقطارهم. ونتيجة لذلك وجدوا أن الفروق الأساسية تكمن في استخدام الفكاهة من أجل وظيفة أو أكثر من وظائف الفكاهة التي ذكرها زئيفي، وهي كما يلي:

١- النقد الاجتماعي.

٢- التخفيف من وطأة القيود الاجتماعية.

٣- ترسيخ عضوية الفرد في الجماعة.

٤- أسلوب لمواجهة الخوف والقلق.

٥- اللعب العقلي.



ولخّصت هذه الوظائف في السياق الحالي على أنها: الفكاهة العدوانية، الفكاهة الجنسية، الفكاهة الاجتماعية، الفكاهة كآلية دفاعية، الفكاهة العقلية (٣٩).

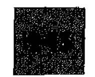
ومع أن هذه الوظائف قد تكون عالمية إلا أن التاريخ الثقافي لأمة ما، وكذلك الخلفية الخاصة بها تؤثر في هذه الوظائف، بشكل أو بآخر، وقد ظهرت مثلا دراسات أخرى أشارت إلى أن النكات العدوانية يجري تذوقها لدى الأمريكيين أكثر من اليابانيين والبلغاريين والصينيين والسنغاليين، وأن ذلك يرجع إلى شيوع العنف والعدوان لدى الأمريكيين أكثر من غيرهم. وتتعامل النكات الصينية أكثر مع التفاعلات الاجتماعية (مقارنة بالطبيعة العدوانية والجنسية الأمريكية). كما تكثر النكات التي تدور حول الجوانب الطبيعية والمادية لدى الشعوب الأقل تحضرا.

وقد أشار زئيفي إلى أن الفروق القومية في الفكاهة موجودة فعلا، وأنها ترجع إلى الفروق في اللغة، والتاريخ، وكذلك الفروق التقليدية عبر الثقافات، وأنه بقدر ما تعكس الفكاهة حياة الأمم، فإن الفروق في الأشكال القومية للفكاهة يمكن أن توجد وتظهر أيضا. وتشتمل الدول التي تعامل معها زئيفي وزملاؤه في هذه الدراسات على ثماني دول هي: استراليا، وبلجيكا، وفرنسا، وبريطانيا, وإسرائيل، وإيطاليا، ويوغوسلافيا، والولايات المتحدة الأمريكية (وقد استبعدنا الحديث عن يوغوسلافيا لأن كل ما قيل عنها كان يتعلق بيوغوسلافيا الموحدة، قبل انقسامها في التسعينيات إلى عدة دول).

وفيما يلي خلاصة النتائج الخاصة بكل دولة من هذه الدول مع التركيز بشكل خاص على ما يتعلق منها بوظائف الفكاهة:

أولا: الفكاهة في أستراليا

١- الفكاهة العدوانية: تتسم الوظيفة العدوانية للفكاهة في استراليا بالقسوة، وبكونها غير موجهة تجاه جماعة بعينها؛ إنها توجه سهامها نحو أي هدف يمكن إدراكه، مثل المتأنقين في ملابسهم في المدن، والسذج في الريف، والمهاجرين الجدد، وبخاصة الآسيويون، وكذلك نحو سكان البلاد الأصليين، والصينيين، وغيرهم. فلا أحد يمكنه أن يهرب من الذراع الطويلة للفكاهة



العدوانية الاسترالية كما يقول دافيز وكروفتس، حيث تطال الفكاهة العدوانية هناك، إضافة إلى من سبق ذكرهم، الموظفين، ورجال الشرطة، ورؤساء الشركات، والمعلمين، وأساتذة الجامعات، وغيرهم.

٢- الفكاهة الجنسية: والخاصية الأساسية المميزة لاتجاهها هو الهيمنة الذكورية، وقد قامت الاتجاهات الإنجليزية نحو الدور الخاص بالنساء بتشكيل هذا الاتجاه هناك خلال سيطرة بريطانيا الكبيرة على استراليا. وقد كان المجتمع الاستعماري تربة مثالية لظهور أشكال قوية من هذه التحيزات ضد النساء.

٣- الفكاهة الاجتماعية: يرتبط حس الفكاهة في استراليا بتراث العلاقات الحميمة هنا، ولذلك تعد الجوانب الاجتماعية للفكاهة هناك ذات أهمية كبيرة، وهذا التراث سواء اتصل بالعلاقات الشخصية المحدودة، أو كان موجودا داخل الجماعات الأكبر، يعد عاملا جوهريا، وليست هناك رغبة خاصة في إصلاح المجتمع، لقد تركوا ذلك للمسؤولين المحترفين، حيث يجري الإصلاح بشكل رمزي غير مباشر، في ضوء سخريتهم اللاذعة هناك بشكل تلقائي أو آلي.

ومن الصعب فصل الجوانب الاجتماعية للفكاهة والكوميديا في استراليا عن جذور هذه الجوانب الموجودة في جغرافية تلك البلاد، كما ينبغي ربط الجوانب الاجتماعية هنا بكراهية الناس للقمع، والرغبة الشديدة في الاستقلال والفردية. ويكن الاستراليون عدم احترام للسياسة كمهنة، وللسياسيين كطبقة، حيث ينظر إليهم على أنهم أشخاص أغبياء يقومون بسلوكيات غير معقولة، ويعقدون أمور الأمة، ولا يحلون شيئا من مشكلاتها، ومن ثم تتجه نكات كثيرة نحوهم.

٤- الفكاهة كآلية دفاعية: تلعب الفكاهة في استراليا دورا مهما يتعلق بتقديم آلية دفاعية ضد أخطار البيئة؛ حيث تعد النكتة مؤشرا على الطريقة التي استخدم الفلاح، هناك، من خلالها الفكاهة كآلية دفاعية ضد البيئة وتقلباتها وظروفها. والبيئة هنا ليس المقصود بها البيئة الجغرافية فقط التي أحيانا ما يبذر الفلاح فيها بذوره، ولا يحصد شيئا مما يتوقعه من ثمار لأسباب خارجة عن إرادته؛ ولكن يقصد بها أيضا البيئة الاجتماعية، حيث بيروقراطية الموظفين والمسؤولين الحكوميين الذين يتحكمون في أمور الناس،

ويدخل في ذلك أيضا سوء الحظ الملازم للوجود اليومي للإنسان في الحياة، ومن ثم لا يجد الفلاحون أو غيرهم هناك سوى الضحك كآلية دفاعية، فالبديل الآخر هو البكاء أو اليأس.

٥- الفكاهة الفكرية (الذهنية) Intellectual Humor

تشيع الرسوم الهزلية والكاريكاتيرية في استراليا ولذلك يقال إن هذه الصور لا تحتاج إلى جهد عقلي كبير، ومن ثم فإن معظم الاستراليين لا يقبلون على الفكاهة الفكرية أو الذهنية، ومع ذلك فإن عمليات التورية والتلاعب بالكلمات تشيع هناك أيضا [٤٠].

ثانيا: الفكاهة في بلجيكا

هناك مهرجان للضحك يعقد في بلجيكا خلال شهر مايو من كل عام كما عقد مهرجان دولي للكاريكاتير هناك في عام ١٩٨٦.

أما أهم وظائف الفكاهة هناك فهي كما يلي:

١- الوظيفة العدوانية للفكاهة: بسبب ثنائية اللغة هناك، ومن ثم ثنائية الثقافة بين المتحدثين بالفرنسية والمتحدثين بالفلمنكية، فهناك صراع وتنافس بين الثقافتين؛ أي ثقافة الولونيين (سكان جنوب وجنوب شرق بلجيكا) و ثقافة الفلاندز أو الفلمنكيين).

فقد انقلب حال التفوق اللغوي والثقافي والاقتصادي السابق الخاص بالبلجيك المتحدثين بالفرنسية إلى عكسه. وهناك قدر كبير من الفكاهة العدوانية، غالبا على هيئة نكات يجري تبادلها بين هاتين الجماعتين اللغويتين أو الثقافيتين، وربما من أجل التعبير عن ذلك التوق الجارف لكل جماعة إلى السيطرة أو إلى استعادة مكانتها السابقة، ولذلك فإن هدف النكتة في بلجيكا هم البلجيك أنفسهم، وهناك نكات عديدة ضد الولونيين يصنعها الفلمنكيون والعكس بالعكس.

٢- الفكاهة الجنسية: تعد بلجيكا أحد الأقطار النادرة في أوروبا التي لا تظهر المشكلات الخاصة بالسلوك الجنسي والعري فيها على السطح. بالطبع فإن كل المشكلات موجودة، لكن في مجتمع برجوازي كاثوليكي، مثل بلجيكا، تخفى هذه المشكلات والظواهر من خلال تحريمات شديدة الوطأة. ومقارنة بأقطار مثل هولندا والدنمارك يكون من الأمور المثيرة للدهشة أن

يظهر مثل هذا التحفظ والاحتشام النسبي في التعامل مع قضايا الجنس ومشكلاته في بلجيكا، فالقانون هناك ما زال صارما، والثورة الجنسية في الغرب لم تترك هناك آثارا كبيرة، ويعد الحديث عن موضوع الجنس، حتى من خلال النكتة، هناك، مسببا كثيرا للارتباك والحرج. أما الجماعات التي تزدهر بينها الفكاهة الجنسية هناك فهي جماعات محدودة، وغالبا ما تكون من تلاميذ المدارس أو الجامعات، وكذلك الجنود.

٣- الفكاهة الاجتماعية: وتعبر عن وظائف أو مشاعر مثل العدوان، والدفاع عن الذات، والتصحيح للأخطاء، والانتماء إلى الجماعة، والاستبعاد للآخر، وخاصة فيما يتصل بالعلاقات والصراعات بين الولونيين والفلمنكيين. وهناك نكات أخرى تظهر ضد المهاجرين خاصة القادمين من تركيا، وجنوب إفريقيا، وغيرها من الأقطار، وهي تعبر عن تحيزات عرقية معينة ضد هؤلاء المهاجرين.

٤- الفكاهة كآلية دفاعية: ويحدث هذا على سبيل التوحيد بين هاتين الثقافتين في مواجهة الأمم الأخرى، وغالبا ما تتجه النكات العدوانية هنا تجاه الهولنديين، والألمان، والمهاجرين، وغيرهم.

٥- الفكاهة العقلية: ليست هناك نكات عقلية تمزج بين ثقافتي هذه الدولة، حتى في بروكسل العاصمة، لذلك فإن النكتة العقلية، هناك، تكاد تكون غير موجودة (٤١).

ثالثا: الفكاهة في فرنسا

١- الفكاهة العدوانية: هذه الفكاهة منتشرة في فرنسا، وهي ذات طبيعة خاصة، تسخر من الآخرين، وليس من الذات كما يحدث في حالة الفكاهة اليهودية التي تتهكم على الذات، ولكنها قد تسخر من الآخرين، ومن الذات في الوقت نفسه (كما هي الحال في الفكاهة في بريطانيا) وضحاياها دائما هم من النساء، والسياسيين، ومن المهاجرين الغرباء.

٢- النكتة الجنسية: منتشرة في فرنسا، أحيانا تكون ساخرة صريحة، وأحيانا مستترة خفية رمزية، وهناك نكات حول العشاق المخدوعين، وحول كل حاجات الجسم كالإفراط في الطعام والشراب، والنكات الجنسية هناك هي غالبا ذات طابع ينتصر للرجال، ويقلل من شأن النساء.

٣- الفكاهة كآلية دفاعية: لا يظهر ذلك على نحو واضح في فرنسا.

٤- الفكاهة الاجتماعية: وهي غالبا عدوانية الطابع موجهة نحو النساء، أو نحو الجماعات العِرْقية الأخرى، المختلفة، في معاييرها وسلوكها، عن معايير الفرنسيين وسلوكهم. وتعتبر السخرية السياسية والنقد الاجتماعي الفكاهي من التقاليد الفرنسية القديمة الراسخة منذ العصور الوسطى، وقد تجلت في الآداب والفنون الفرنسية على نحو واضح، وما زالت مستمرة حتى الآن. ونادرا ما يستخدمها السياسيون أنفسهم، بل يستخدمها الناس ووسائل الإعلام ضدهم.

٥- الفكاهة العقلية: وهي في فرنسا لفظية، حيث تشيع التوريات والتلاعب بالكلمات، أو كما تقول أغنية فرنسية «في فرنسا كل شيء يبدأ بالكلمات، وينتهي بالأغاني» (٤٢).

رابعا: الفكاهة في بريطانيا:

١- الفكاهة العدوانية: كانت هناك في بريطانيا نكات شائعة حول غباء الجماعات العِرْقية الأخرى، فهناك نكات قديمة حول شراهة اليهود أو طمعهم، وحول الغباء المفترض للشماليين، ولسكان الريف، وكذلك الدجل الخاص ببعض أصحاب المهن من المتعلمين وخاصة الأطباء. وقد أصبحت معظم هذه الموضوعات أقل شيوعا في النكات خلال السنوات الأخيرة، حيث تتدخل ضوابط أخلاقية وسياسية معينة، وتمنع التعبير المتفكه عنها. لكن ما زالت عمليات السخرية من الأطباء موجودة حتى الآن في بريطانيا، بل لقد أصبحت الفكاهة البريطانية- كما يقول جيري بالمر J. Palmer - متزايدة العدوانية في السنوات الأخيرة، وإن غيرت موضوعاتها وأشكالها.

٢- الفكاهة الجنسية: هي الموضوع الأكثر شيوعا في الفكاهة البريطانية وكثير منها فاحش، والموضوع المفضل فيها هو التفكه على المثليين الجنسيين خاصة الذكور منهم، ومن الصعب القول هنا ما إذا كانت هذه الفكاهة فكاهة عدوانية أم فكاهة جنسية، أم أنها فكاهة تمزج بين الحالتين: العدوان والجنس. وتشيع الفكاهة الجنسية في بريطانيا على نحو سري متكتم في دوائر صغيرة، فالتعبير العلني عنها مقيد، ويجري بتحفظ، وتصر الناشطات في الحركة النسوية هناك على أن الفكاهة الجنسية في بريطانيا هي في الحقيقة نشاط عدواني موجة من الرجال نحو النساء.

٣- الفكاهة الاجتماعية: يعد حس الفكاهة من السمات التي يُعلى من قيمتها في بريطانيا، وعندما يقال عن امرئ ما، هناك، إنه «يفتقر إلى حس الفكاهة»، فإن هذا يعد من قبيل النقد اللاذع له، ومن الأفكار النمطية الشائعة في بريطانيا أن يقال عن بعض الشعوب كالألمان إنهم يفتقرون إلى وجود حس خاص بالفكاهة لديهم، وقد حل الألمان في التفكير الشائع المرتبط بالافتقار إلى حس الفكاهة في بريطانيا، الآن، محل الروس.

ويشيع استخدام الفكاهة لدى البريطانيين كسلاح سياسي، ويستخدمها الناس، والسياسيون، وكذلك المعلمون خاصة، من أجل أن يتركوا انطباعا جيدا لدى الآخرين ومن أجل أن يُذكروا فيما بعد أيضا.

٤- الفكاهة كآلية دفاعية: تعد الفكاهة السوداء Sick Humor أو القاسية فكاهة عدوانية، أكثر من كونها فكاهة دفاعية، ويميل العدوان إلى أن يتجه نحو السلوكيات التي تدل على أنها تنحرف عن قيم الجماعة، أو تنتمي إلى قيم جماعة مغايرة، ولذلك تعمل هذه الفكاهة على الانتقاص من قدر الآخرين، ونادرا جدا ما تتجه نحو التقليل من شأن الذات. فمثلا، تشيع هناك النكات حول الإسراف في تعاطي الخمور، ومع أنه ليس هذا موجها نحو جماعة بعينها (ما عدا ما يحدث بالنسبة إلى الأيرلنديين أو الاسكتلنديين)، فإن سلوك الإسراف في تعاطي الخمور نفسه يكاد يكون بمثابة السلوك غير المألوف الذي يجب السخرية منه.

٥- الفكاهة العقلية: تشيع الفكاهات والدعابات التي تقوم على أساس التوريات والتعبيرات غير المعقولة وغير ذات المعنى في بريطانيا بدرجة واضحة [٤٣].

خامسا: الفكاهة في إسرائيل

يقول زئيفي إن الفكاهة الإسرائيلية هي بمنزلة التطوير للفكاهة اليهودية، ومع ذلك، كما يقول، فإن خصائص أخرى قد ظهرت مع نشأة إسرائيل، فمع تغيير اليهود في إسرائيل لمثلهم وسلوكياتهم وإدراكهم لذاتهم، تغيرت فكاهاتهم أيضا، ولم تتبع الفكاهة الإسرائيلية في بداياتها، كما قال زئيفي التراث الخاص بالفكاهة اليهودية في المنفى أو الشتات (الدياسبورا)، فالجدية

المفرطة للرواد الذين بنوا الدولة حاولت أيضا أن تبني «يهوديا جديدا»، ومن ثم حاول أصحابها التخلص من عمليات التحقير من الشأن التي كانت شائعة في النكتة اليهودية.

لكن، وتدريجيا، وعلى نحو بطيء، ومن خلال النضج، يبدو أن الشخصية الإسرائيلية قد تغيرت، ومعها تغيرت الفكاهة الخاصة بالإسرائيليين، هؤلاء الذين لم يعودوا مفتونين بسحر إنجازاتهم، وبالانغلاق على أنفسهم؛ بل أصبحوا قادرين على أن يروا الجانب المضحك أو المثير للضحك في حياتهم وسلوكهم. ويستعرض زئيفي تاريخ التغير في الفكاهة في إسرائيل خلال أربع مراحل هي:

١- قبل تأسيس الدولة. ٢- بعد تأسيس الدولة وحتى حرب ٥ يونيو ١٩٦٧ (أي من ١٩٤٨- ١٩٦٧). ٣- من حرب يونيو (والتي يسمونها حرب الأيام الستة) إلى حرب لبنان (١٩٦٧-١٩٨٢). ٤- ما بعد حرب لبنان.

وبالطبع يصعب أن نستعرض كل ما جاء في هذا الفصل، ونكتفي بما قمنا به من تلخيص بالنسبة إلى الدول الأخرى في ضوء الفئات الخمس للفكاهة التي أجريت هذه الدراسات في ضوئها.

١- الفكاهة العدوانية: هي أبرز الخصائص المميزة للفكاهة الإسرائيلية، كما يقول زئيفي، وهي تمثل أحد التحولات البارزة التي طرأت على الفكاهة اليهودية التي كانت قائمة على السخرية اللطيفة، والتقليل من شأن الذات.

فالعدوانية كما قال زئيفي (وشهد شاهد من أهلها)، هي واحدة من أبرز الخصائص المميزة للإسرائيليين عموما، وربما كان ذلك مفهوما - في رأيه - في ضوء حياة الإسرائيليين في ظروف إقليمية تنشأ خلالها حرب كل عقد من الزمان (٤٤).

والانقسام بين المتفكهين العدوانيين، وبين هؤلاء الذين ما زالوا يستخدمون السخرية اللطيفة، هو أمر واضح هناك، وقد جاءت السخرية اللطيفة مع من جاءوا من أوروبا، وجلبوا معهم عناصر الفكاهة اليهودية التي كانت هناك. أما الأكثر عدوانية فهم هؤلاء الذين ولدوا في إسرائيل، وتتمثل في كتابات المتفكهين منهم تلك التغيرات التي طرأت على العقلية اليهودية، والتي نشأت - أي هذه التغيرات - عن الظروف الخاصة للحياة في إسرائيل. وغالبا ما توجه الفكاهة نحو العرب واليهود الشرقيين.

٢- الفكاهة الجنسية: وهي تماما في الثقافة الإسرائيلية. وربما يرجع هذا، كما قال زئيفي، إلى أن اللغة العبرية لا تشتمل على مصطلحات تتعلق بالانتهاك للمحرمات وأن كثيرا من الكلمات الجنسية أو القذرة هناك ذات أصول روسية أو شرقية أو عربية !

إن الفكاهة اليهودية ـ كما يقول زئيفي ـ حتى قبل تأسيس الدولة، ليست متوجهة توجها جنسيا ويتعارض هذا مع ما ذكره فرويد من نكات وفكاهات يهودية عدة ذات توجهات جنسية مباشرة أو غير مباشرة في كتابه عن النكتة وعلاقتها باللاشعور.

٣- الفكاهة الاجتماعية: وهذه هي أكثر وظائف الفكاهة بروزا في إسرائيل (إضافة إلى الفكاهة العدوانية)، ففي دولة يوجد فيها ٢٣ حزبا سياسيا، ويوجد فيها أفراد جاءوا من ٨٦ دولة مختلفة كانوا فيها أقليات، ثم أصبحوا أغلبية، ولهم حكومة يستطيعون انتقادها بلا خوف، أدى ذلك إلى ازدهار الأشكال التقليدية من الفكاهة اليهودية، وبخاصة السخرية والتهكم.

٤- الفكاهة كآلية دفاعية: وهذه أيضا من العلامات المهمة البارزة المميزة للفكاهة في إسرائيل. فإضافة إلى الفكاهة العدوانية، أصبح التهكم والتقليل القومي من شأن الذات من الأمور المميزة للفكاهة الإسرائيلية في السنوات الأخيرة. إن الإسرائيليين ـ كما يقول زئيفي ـ لا يسخرون من أنفسهم على المستوى الشخصي، ولكنهم يفعلون ذلك على المستوى الجمعي بالتأكيد.

٥- الفكاهة العقلية: وهو اتجاه حديث مزدهر هناك، يقوم على أساس التوريات، واللعب بالكلمات. وقد كان ذلك تقليدا موجودا في الشتات ـ كما يقول زئيفي ـ حيث كان على اليهودي أن يكون ثنائي اللغة، أو حتى ثلاثي اللغة في ضوء الثقافة التى يعيش فيها، وكانت المهمة الكبيرة أمام الدولة أن تعلم كل هؤلاء لغة مشتركة. ومع زيادة ثراء اللغة العبرية أصبحت هناك نكات عديدة تقال حولها، وأصبح التلاعب بالكلمات، وتكوين تركيبات وكلمات لا معنى لها، لكنها ذات دلالة، أو منطوق مضحك، أمرا شائعا هناك.

الجدير بالذكر أن دراسات زئيفي حول الفكاهة اليهودية، والفكاهة الإسرائيلية، لا تقتصر على هذا الفصل الذى كتبه في هذا الكتاب (١٩٨٨)، بل إنه طور جهوده بعد ذلك فى كتابين أشرف عليهما، وهما: «السامية



والصور الذهنية النمطية للخصائص المميزة للفكاهة اليهودية» Semities and Stereotypes: Characteristics Of Jewish Humor أما الكتاب الآخر فهو «النكتة اليهودية»Jewish Humor، وصدر عام ١٩٩٨.

ويتعامل هذان الكتابان مع الفكاهة اليهودية داخل إسرائيل وخارجها، وقبل إقامة الدولة، وبعد ذلك، ومن خلال موضوعات عديدة، كالنكات، وممثلي الكوميديا، وبعض الكتب الأدبية والنتاجات الفنية الأخرى، والكاريكاتير السياسي، وغير ذلك من الموضوعات.

سادسا: الفكاهة في إيطاليا:

١- الفكاهة العدوانية: أدى تطور فكاهة الملاهي الليلية في إيطاليا إلى خلق حاجة لدى مقدمي الفكاهة هناك إلى أن يتفاعلوا مع الجمهور، وقد كانت أسهل طريقة بالنسبة إليهم لتحقيق هذا التفاعل، هي أن يهاجموا هذا الجمهور، وكثير من برامج التلفزيون الكوميدية تتبع هذا الأسلوب نفسه، وتشيع الفكاهة العدوانية كوسيلة لتوصيل رسائل معينة دون إيذاء مباشر أو ألم. وأبرز أنواع الفكاهة العدوانية هناك هي الفكاهة العِرْقية ، وتوجه هذه الفكاهة نحو اليهود والسود والاسكتلنديين، وهم الأهداف الرئيسة للفكاهة في أوروبا عموما. كما تشيع الفكاهة العدوانية بين بعض الجماعات وبعضها الآخر أيضا، لكنها تكون أقل عدوانية، ومنها مثلا أن أهالي جنوى يكونون موضعا للنكات الخاصة بالبخل، أما سكان صقلية فتوجه إليهم النكات التي تدور حول شرف العائلة أو «عصابات المافيا»، وأهالي روما حول الحفلات والأعياد، ونابولي حول كسب العيش، ونساء بولونيا حول الخدمات الجنسية الخاصة نحو نساء بولونيا. والسمة المميزة هنا أن هذه النكات قد ترويها أيضا الجماعات الضحية لها، أو التي توجه الشحنة العدوانية تجاهها، مما يجعل العدوان موجها نحو الذات.

كذلك توجه الفكاهة العدوانية في إيطاليا تجاه فئات خاصة مثل رجال الشرطة، ورجال الدين، وأساتذة الجامعة، وغيرهم.

٢- الفكاهة الجنسية: وهي موضوع مألوف وشائع في إيطاليا، فهناك بعض النكات الجنسية الموجهة ضد أهالي الجنوب، حيث «شرف العائلة مقدس». وفي كثير من النكات والقصص والأفلام تظهر شخصية الزوج

المخدوع في المحادثات العامة، وخلال الحفلات، بصرف النظر عن مستوى الجماعة الاجتماعي. والنكات الجنسية، حتى الأكثر إرباكا منها، أمر مألوف في إيطاليا.

٣- الفكاهة الاجتماعية: انتشرت السخرية السياسية في إيطاليا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا أمر طبيعي؛ فخلال الحكم الفاشي لإيطاليا(١٩٢٤-١٩٤٥) كان أي نقد، خاصة الفكاهي منه، أمرا مراقبا، ويُعاقب عليه.

أما بعد ذلك، وخاصة خلال ستينيات القرن العشرين، فإن كثيرا من الكتاب ورسامي الكاريكاتير السياسي الساخرين كانوا قد استنفدوا طاقاتهم نتيجة للمناخ السياسي الراكد في تلك الآونة، ثم عاود الكاريكاتير وكذلك الكتابة السياسية، ازدهارهما، خلال الفترة من ١٩٦٨-١٩٧٥، مع ارتفاع حرارة المناخ السياسي هناك نتيجة لتزايد احتجاج الشباب على تردي الأوضاع. ومنذ ذلك الحين تزايدت الصحف والمجلات التي تُوقَف كلية، أو على الأقل عددا من صفحاتها، من أجل النقد السياسي هناك.

٤- الفكاهة كآلية دفاعية: الإيطاليون عموما نقاد لأنفسهم، ولذلك تزدهر الفكاهة المقللة من شأن الذات هناك. وعلى رغم التنوع الإقليمي أو المحلي، فإن إيطاليا دولة موحدة، حيث يشعر الكثيرون بالفخر لأنهم إيطاليون، ويتقبل الإيطاليون أخطاءهم، وهم مستعدون للضحك منها، والسخرية منها، على رغم شعورهم كذلك بالتوحد مع الذات القومية.

٥- الفكاهة العقلية: وهي شائعة في إيطاليا، وذات تراث مكتوب طويل يمتد من بوكاشيو وحكاياته إلى بيرانديللو ومسرحياته. وكما لاحظ بعض الأوروبيين، أمثال الكاتب المسرحي يوجين يونيسكو، فإن إيطاليا هي في طليعة المستخدمين للفكاهة اللامعقولة والعبثية، والتي تقوم على أساس اللعب بالكلمات [٤٥].

سابعا: الفكاهة في الولايات المتحدة

١- الفكاهة العدوانية: ويستخدمها الأفراد هناك لتوثيق العلاقات بين الأصدقاء، وكذلك لاستبعاد الغرباء، وقد يستخدمها الطلاب ضد المعلمين، ويقولها الأطفال والكبار ضد سكان الجنوب والبولنديين والإيطاليين والسود. وكثيرا ما تكون على هيئة أغانٍ مقفاة يغنيها الأطفال خاصة.



وكثير من فكاهة الكبار العدوانية موجهة نحو الجنس، وكثير من ألفاظ وتعبيرات الحياة اليومية في الشارع والأفلام وغيرها، تسودها تعبيرات جنسية خاصة تقال في مواقف ضاحكة أحيانا. وتشيع نكات عدائية كثيرة، هناك الآن، حول الشواذ جنسيا، وحول المصابين بمرض الإيدز.

٢- الفكاهة الجنسية وهي مألوفة ومنتشرة في الولايات المتحدة، ويمكن تصنيفها في أربع فئات هي: الفكاهة البريئة التي تعتمد على الدهشة والمفاجأة، وترتبط بأمور الحمل والزواج والولادة وأسئلة الأطفال حول كيف جاءوا... إلخ. والنوع الثاني هو الفكاهة العادية التي تشتمل على تلميحات جنسية غير مباشرة، والثالث هو الفكاهة العدوانية ذات الطبيعة الجنسية المستترة، أما النوع الرابع فيختص بالفكاهة المتعلقة بالجنس على نحو مباشر.

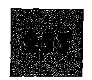
٣- الفكاهة الاجتماعية: حيث تظهر هناك الرسوم الكاريكاتيرية والنكات والأفلام التي تسخر من المؤسسات السياسية والاقتصادية والدينية أيضا.

٤- الفكاهة كآلية دفاعية: يستخدم الأمريكيون الفكاهة كوسيلة مواجهة إزاء الأحداث الصادمة أو الكارثية التي يمرون بها ويضحكون منها، كما حدث مثلا عندما حدثت كارثة انفجار مكوك الفضاء الأمريكي تشالنجر. وهم يترددون في السخرية أو الضحك من بعض أخطائهم الشخصية، مثل الانغماس في تعاطي الخمور، أو الغش وعدم الأمانة (مع أن ممثلي الكوميديا يفعلون ذلك في أنفسهم، كما كان الممثل الكوميدي جاك بيني يسخر من بخله الخاص الشديد).

لكنهم يفعلون ذلك بالنسبة إلى الأخطاء العامة أو الكوارث الناتجة من أخطاء قومية، إنهم بذلك يتجاوزون الشعور بالألم أو الإخفاق أو الإحباط الخاص بهذه الأزمات، ويشعرون بأنهم مختلفون عن غيرهم.

وقد يضحك المرشحون في انتخابات الرئاسة من بعض خصائصهم أو سلوكياتهم فيقللون من شأن أنفسهم، لكنهم يكسبون أصوات الناخبين من خلال بعض الفكاهات البارعة، كما فعل ذلك جون كنيدي فيما يتعلق بالأحاديث التي كانت شائعة حول ثروة عائلة كنيدي الحقيقية، وكذلك الرئيس ريجان حول عمره وتقدمه في السن.

٥- الفكاهة العقلية: تشيع في الفكاهة الأمريكية العمليات الخاصة بالتلاعب بالكلمات والتوريات، وسك كلمات وتعليقات جديدة تسخر من الأكاديميين، ورطانتهم، وتكلفهم؛ بهدف توعيتهم بأخطائهم وهفواتهم [٤٦].



ثامنا: الفكاهة اليابانية

نختتم حديثنا في هذا الفصل بالحديث عن الفكاهة اليابانية، فقد استعرضنا في الأجزاء السابقة دراسات كثيرة تنتمي إلى حضارات غربية في الأساس، ومن ثم كان ضروريا أن نتجه شرقا، ونتحدث عن الفكاهة في بعض الدول هناك.

توجد إشارات في بعض الدراسات الحديثة حول النكات الصينية القديمة حول الأغبياء، لكنها لم تكن لصيقة بمنطقة معينة دون غيرها، كما هي الحال في أماكن عديدة من العالم. أما فيما يتعلق بالصين الحديثة، فهناك نكات عدة حول قيادات الحزب الشيوعي، وكثير من هذه النكات يصف هذه القيادات بالسذاجة والجهل. وهكذا فإن الصين ليست استثناء كبقية دول العالم من حيث وجود نكات الغباء فيها، فالمسألة تكاد تكون عالمية. والاستثناء الوحيد الذي وجده ديفيز في دراساته كان في اليابان؛ فبعد أن ألقى محاضرة عامة في أوزاكا حول النكات العِرْقية والسياسية حول الغباء، لم يكن قادرا أن يكتشف نكاتا يابانية مماثلة أو معادلة للنكات التي درسها وتحدث عنها.

ومع أن كثيرا من كتب النكات الأجنبية صُنف في ضوء الدولة والموضوع، وتُرجم إلى اليابانية من لغات عديدة، فإن الناشر الياباني هيرو أونودا Hiro Onoda قد أخبر ديفيز أنه ليس هناك نكات يابانية حديثة كافية كي تترجم إلى اللغات الأخرى. وكثير من النكات اليابانية القديمة التي تُرجمت ليست نكاتا عرقية، ولا سياسية، ولا حول الغباء، ولكنها نكات جنسية.

ومن ملاحظته لبرامج التلفزيون الياباني المصحوبة بترجمة، لاحظ ديفيز أن هذه البرامج تشتمل على منافسات ومسابقات تنافسية لا معقولية، أو عبثية، ويكون من الواضح للأجانب الذين يشاهدونها أن اليابانيين يضحكون من الآخرين الذين يجري جعلهم يبدون كالحمقى من خلال هذه المسابقات التنافسية، كما يحدث مثلا عندما يحاول المتنافسون في هذه الألعاب أن يروا من منهم يمكنه أن يظل أطول وقت ممكن في جبل مغطى بالجليد مرتديا لباس سباحة فقط.

على كل حال، فإن مثل هذه العروض، التي تبدو اليابان متفردة بها، لا يجدها الأجانب فكاهية، ولا يمكن ربطها بالنكات اللفظية حول الغباء والتي يقوم ديفيز بتحليلها في دراساته الخاصة في هذا الشأن، وغياب هذا النوع من النكات بدا في نظره لغزا محيرا. وقد حاول ديفيز تفسير ذلك فقال إن اليابان لم تقع، كما حدث بالنسبة إلى الصين، تحت وطأة الحكم الشيوعي، وهي الآن واحدة من أكثر الأقطار نجاحا وازدهارا من الناحية الاقتصادية، وأكثرها استقرارا وتميزا من الناحية الاجتماعية، وهم، هناك، لا يعطون «اهتماما» كبيرا للسياسيين، لذلك كانت لديهم الرغبة أحيانا في ترشيح بعض ممثلي الكوميديا للمناصب السياسية في المدن الكبرى.

وغالبا ما قال اليابانيون لديفيز في تفسير ذلك إن مثل هذه النكات العِرْقية نكات عدائية، وإنهم أكثر مسالمة وودا بحيث إنهم لا يمكنهم حكي مثل هذه النكات حول الأفراد الذين ينتمون إلى مناطق معينة، أو حول الأقليات العِرْقية أو الشعوب المجاورة. ومع ذلك لم يصدق ديفيز كثيرا هذه الأقوال، فأشار إلى أنه، ومع أن سكان منطقة «طوهوكو»Tohoku وهي المقاطعة السادسة في شمال غرب جزيرة «هونشو»، هم المرشحون لأن يكونوا موضوعا لهذه النكات، ليس لأنهم أغبياء، ولكن في ضوء مقولة المركز-الأطراف التي قال بها ديفيز، وهم أيضا موضوع بعض الأعمال الكوميدية التلفزيونية والمسرحية في اليابان، ولكن ليس بسبب غبائهم، ولكن بسبب عدم خضوعهم للمؤثرات الثقافية الغربية (أو الكونية) التي أثرت في الثقافة اليابانية. إنهم النموذج النمطي الياباني، أو سيبدون على الأقل، كذلك، ولذلك قد يبدون مضحكين، محرفين، يتسمون بالسذاجة، نسخة قديمة من أنفسهم، مضحكين، ولكن بشكل تعاطفي أو ودود، بل أصحاب حنين خاص للماضي، إنهم عاطفيون ولكن ليس بطريقة ساخرة أو هازئة.

على رغم ذلك، يقول ديفيز إن اليابانيين يجدون النكات الخاصة بالغباء التي تتعلق بثقافات أخرى ـ عندما تترجم هذه النكات إلى اليابانية ـ يجدونها مضحكة، ويضحكون منها، لكنهم هم أنفسهم لم يبتكروا نكاتهم، فإذا كانوا أغبياء فكذلك حال الناخبين الذين أوصلوهم إلى هذه المكانة.

كذلك فإن النجاح المستقل الخاص للمصممين في مجالات العمارة والكمبيوتر والمهندسين والرأسماليين، والروائيين، ومؤسسي الحركات الدينية في اليابان، جعل من الواضح سقوط السياسيين اليابانيين أو إخفاقهم، أمرا غير مناسب (أو غير لائق تماما).

حتى في فترة حكم الـ توكوجاوا Tokugawa (التي حكمت اليابان منذ بداية القرن السابع عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر الميلاديين) عندما حاولت البيروقراطية الحكومية أن تنظم لون ملابس الناس أو حجم المظلات التي يحملونها، لم تظهر هناك نكات حول غباء حكام المجتمع.

إن هذه المحاولة لضبط الوضع، والمكانة أو المنزلة الخاصة للأفراد من خلال القوانين، ولمنع نهوض أو بروز طبقة قوية مستقلة من التجار قد فشلت. فليست هناك قوانين للتاريخ، هناك فقط قوانين للاقتصاد، لكن اليابان في فترة (حقبة) توكوجاوا لم تظهر نكاتا حول الغباء كما حدث في أوروبا الشرقية.

إن لدينا هنا مثالا آخر على التفرد الياباني. وقد يبدو الأمر هو أن اليابان، وعلى غير شاكلة معظم المجتمعات الحديثة، تفتقر بشكل خاص، إلى كل من البنيات السياسية والعِرْقية ، وكذلك الضغوط الاجتماعية التي جعلت - في أماكن أخرى - من ظهور النكات حول غباء جماعة سياسية أو عرقية أو مناطق جغرافية معينة، أمرا ممكنا وشائعا. ومن ناحية أخرى، فإن غياب النكات اليابانية حول الغباء في الماضي، وكذلك التوقف المؤقت للنكتة اليابانية عموما خلال ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته، هو حقيقة اجتماعية مهمة لا يوجد لها تفسير اجتماعي مقنع حتى الآن.

قد يكون الأمر هو أن اليابانيين، (وعلى نحو مختلف إلى حد ما، وبطريقة مستقلة بالنسبة إلى الصينيين) لديهم إحساس ثنائي الأقطاب خاص بالفروق بينهم وبين الأجانب، بحيث قد لا يكون هناك بالنسبة إليهم أفراد وسيطون، أو شعوب وسيطة، كي ينظر إليهم اليابانيون على أنهم نسخة مضحكة من أنفسهم أوالنسخة المضحكة من الذات حسب فكرة «المرآة المحرفة» التي طرحها ديفيز وأشرنا إليها سابقا. فكل شخص آخر هو مختلف تماما عنهم، أما هم فشعب واحد لا توجد نسخ أخرى منه.

أما في أوروبا، فالقارة مقسمة كلية إلى عدد كبير من الدول والشعوب المختلفة، بحيث ألقى كل منها بظلاله تدريجيا على الآخر بطريقة مضحكة، كما هي الحال بالنسبة إلى الجزر البريطانية وكذلك الدول الاسكندنافية وأيضا الأجزاء المتحدثة بالفرنسية في أوروبا. أما اليابان فهي على العكس، جزيرة ذات تاريخ طويل من العزلة والاكتفاء بالذات، ويعتبر سكانها متجانسين كذلك إلى حد كبير.

فليست هناك في اليابان جماعات منتقلة، غامضة، يمكن أن يقال عن أفرادها إنهم «تقريبا يابانيون، لكن ليس تماما».

ومن ثم يمكن أن تحكى نكات الغباء حولهم. أما فيما يتعلق بفكرة سؤال اليابانيين عن سبب غياب هذه النكات واعتبارها - من جانبهم - نوعا من العداوة والعدائية، فيرد المؤلف على ذلك بأنه من المشكوك فيه أن يوافق جيرانهم الصينيون أو الكوريون أو الشعوب التي استعمرها اليابانيون في الماضي، أو الأقلية الكورية في اليابان، على مثل هذا التفسير [٤٧].

ولقد وجدنا تأكيدا لهذا الأمر في كتاب حديث نسبيا صدر عام ١٩٩٧، وعنوانه الفكاهة اليابانية Japanese Humor من تأليف مرجريت ويلز M. Wells [٤٨]. حيث الإشارات للنكات اللفظية على النمط المعروف في أماكن عديدة من العالم إشارات نادرة، وحيث تأخذ النكات والفكاهة في اليابان - كما قالت هذه المؤلفة - شكلا عمليا من خلال المسابقات التي يجري الضحك فيها من المهزوم أو العاجز عن تخطي مرحلة معينة من المسابقة، أو تأخذ شكل الأعمال الفنية المسرحية أو التلفزيونية، وفي صورة كوميدية طبعا، وتنقسم الكوميديا هناك إلى: كوميديا عليا، تتعلق بالمهارة في السلوك والكلام، وكوميديا دنيا، أو أقل مرتبة، تتعلق بالغباء والحماقة. ومن أسس الكوميديا اليابانية إذلال المغرور، وإيقاعه في شر أعماله.

إذا كنا قد تحدثنا في الفصل السابق عن العلاقات الممكنة بين الفكاهة والضحك، من ناحية، والشخصية الفردية، من ناحية أخرى، فإننا نتحدث في هذا الفصل عن العلاقات الممكنة بين الفكاهة والضحك، من ناحية، وخصائص الجماعات والشعوب، من ناحية أخرى.

بدأنا هذا الفصل ببيان الوظائف الاجتماعية للفكاهة العِرْقية (أو الإثنية) وخصائصها، وأيضا طرائق دراستها. وهنا قلنا بوجود ثلاثة مناح أساسية يلجأ إليها العلماء الآن في دراستهم للفكاهة لدى الشعوب والجماعاتً هي:

١- المنحى الكمي: ويركز على دراسة أنواع الفكاهات العِرْقية السائدة في ثقافة معينة، ويربط بين هذه الفكاهات وبعض السمات والاتجاهات الخاصة بالشخصية، ومن رواد هذا المنحى نجد هانز أيزنك، وويليبالد روخ.

٢- المنحى الكيفي: ويهتم بدراسة الفروق في حس الفكاهة الخاصة بكل أمة من الأمم، وكما تتجلى هذه الفروق في حياة الناس، وفي ثقافتهم الفنية، والأدبية، وفي النكتة، والرسوم الهزلية أيضا. ومن أبرز علماء هذا الاتجاه النفسي «أفنير زئيفي».

٣- منحى «الكلب الذي لم ينبح ليلا»، هكذا يسمى، وقد تحدثنا عنه وعن نتائجه بالتفصيل في هذا الفصل، وذلك من خلال دراسات ونتائج أبرز علمائه، وهو العالم كريستي ديفيز.

وقد اختتمنا هذا الفصل بالحديث عن الفكاهة لدى بعض الشعوب والجماعات، وخاصة في: استراليا، وبلجيكا، وفرنسا، وبريطانيا، وإسرائيل، والولايات المتحدة، وإيطاليا، واليابان.



7 الفكاهة والضحك في التراث العربي

كان موضوع الفكاهة والضحك -وما زال- من الموضوعات التي أثارت الاهتمام في التراث العربي والإسلامي، فانقسم الناس حولها، بين مؤيد، ومعارض، ومتخذ أمرا وسطا بين منزلتي التأييد والمعارضة. ولسنا في وضع يمكننا أن نحيط فيه بكل ما جاء في التراث العربي والإسلامي حول هذا الشأن، كل ما نستطيعه أن نعطي بعض اللمحات والشذرات، هنا وهناك، ونلتقط في الوقت نفسه بعض العلامات المضيئة التي وردت لدى مفكرين وباحثين ونقاد. ويمكن من يريد الاستزادة أن يعود إلى بعض المصادر والكتب الموقوفة بشكل شبه كامل على هذا الأمر [1].

جاء في مصادر تراثية عدة أن النبي (صلى الله عليه وسلم) كان من أفكه الناس، وكان قليل الضحك، وإذا ضحك وضع يده على فيه، وإذا تكلم تبسم، وإذا مزح غض بصره، وكان فيه دعابة قليلة. ويروى عنه (صلى الله عليه وسلم) أنه قال: «أنا أمزح ولا أقول إلا صدقا». وروي عن أبي ذر(رضي الله عنه) أنه قال: «قال النبي

«تبسمك في وجه أخيك صدقة».

حديث شريف

(صلى الله عليه وسلم): لا تحقرن من المعروف شيئا ولو أن تلقى أخاك بوجه حسن»، فـ«تبسمك في وجه أخيك صدقة». وروي عن ابن عباس (رضي الله عنه) أنه قال: «مزح (صلى الله عليه وسلم)، فصار المزح سنة، وكان يمزح فلا يقول إلا حقا». حتى الحديث الذي يفهم خطأ في كثير من الأحيان، والذي يقول: «كثرة الضحك تميت القلب»، يركز الناس في فهمه على كلمة «الضحك» وينسون كلمة كثرة، فهذا الحديث يحذر من الكثرة والإغراق والاستغراق في الضحك، فليس هناك تحريم للضحك ذاته؛ بل للإكثار منه، أي لأن يجعل المرء حياته كلها لهوا ولعبا وضحكا وانشغالا عن أموره الجادة والمهمة، والتي قد تكون أكثر جدوى من الضحك، بل التي يكون مذاق الضحك بعدها أطيب وأجمل. قال على ابن أبي طالب (كرم الله وجه): «روحوا القلوب، واطلبوا لها طرف الحكمة، فإنها تمل كما تمل الأبدان». وقال أيضا: «من كانت فيه دعابة فقد برئ من الكبر». وقال عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) ذات مرة: «لأكلمن رسول الله لعله يضحك». وعن الأصمعي قال: سمعت الرشيد يقول: «النوادر تشحذ الأذهان وتفتق الآذان». وقال أسامة بن زيد: «روحوا القلوب تعي الذكر». وهناك أقوال كثيرة جمعها ابن الجوزي وغيره تنادي بأن يعطي الإنسان نفسه حقها من الراحة والمتعة والمزاح والضحك، وقال عنها ملخصا موقف العرب والمسلمين هنا «وما زال العلماء والأفاضل يعجبهم الملح ويهشون لها، لأنها تحجم النفس وتريح القلب من كد الفكر» (٢).

هكذا تم الانتباه لفوائد المزاح والضحك والترويح في تنشيط الحواس والعقل والجسد، فتستطيع هذه الحواس أن تنتبه، وتعي الذكر، وتواصل العبادة، ويستطيع هذا العقل أن يتجلى ويشحذ، فيفهم ويدرك ويفكر، ويستطيع هذا الجسد أن يستريح فيواصل عمله وكده ونشاطه بحماسة أكبر، وإقبال ملحوظ. أما الجهامة والجدية المبالغ فيها فتورثان الكآبة والفتور والسآمة والملل، والعزوف عن العمل والتفكير، بل ربما العبادة، «فالقلوب إذا كلت عميت». هكذا يكون خير الأمور الوسط، وتكون الحياة في أحسن حالاتها جامعة بين الجد والمزاح، وبين التأمل الصامت والضحك.

لكن الرياح لم تسر في كل هذه الأحوال كما تشتهي السفن، فأحيانا ما تم الانغماس في الضحك واللهو، بل إلى حد المجون، وأحيانا ما هيمن التجهم والعبوس والقنوط، ومن ثم كانت مناداة كثير من الشعراء والنقاد

والأدباء بضرورة العودة إلى حد الاعتدال. وقد لخص الغزالي، في «إحياء علوم الدين»، وجهة نظر الإسلام في هذا الشأن حين قال: «وأما المزاح فمطايبة وفيه انبساط، وطيب قلب، فلم ينه عنه، فاعلم أن المنهي عنه الإفراط أو المداومة، أما المداومة فلأنه اشتغال باللعب، والهزل فيه واللعب مباح، ولكن المداومة عليه مذمومة. وأما الإفراط فيه فإنه يورث كثرة الضحك، وكثرة الضحك تميت القلب، وتورث الضغينة في بعض الأحوال، وتسقط المهابة والوقار»، ويقول كذلك: «إن قدرت على ما قدر عليه رسول الله وأصحابه، وهو أن تمزح ولا تقول إلا حقا، ولا تؤذي قلبا، ولا تفرط فيه، فلا حرج عليك فيه» [٢].

على كل حال، هذه وجهة نظر الإسلام هنا، فهو لا يحرم الضحك؛ بل يحذر من الإفراط فيه، ولا يمنع المزاح والمداعبة؛ بل يحذر من أن يجعل المرء منهما أسلوبا ونغمة سائدة في حياته، وهناك مبررات لذلك ذكرناها؛ ولكن، وكما كان لو كان الناس نتيجة الخوف أو خشية من الوقوع في محاذير ما قد يقودهم إليه الضحك والمزاح من أخطاء وأخطار، بدأوا يركزون على جانب التحريم والخوف منه لدى بعض منهم، أو على الاستغراق فيه وجعله مهنة وأسلوبا للحياة لدى الآخرين، ومن ثم أصبحت هناك قسمة ضدية، واستقطاب حول هذا الأمر، في حين حاول بعضهم الثالث أن يعود بهذين الفريقين إلى موقف الوسطية والاعتدال، ومن هؤلاء نجد الجاحظ، والتوحيدي، وابن الجوزي. هذا مع ما نلاحظه أحيانا من أن هذه القسمة أو الاستقطاب أو الانقسام إلى نصفين: نصف يضحك ونصف يتجهم، أو يعبس أحيانا، ولدى المفكر نفسه أو الكاتب نفسه، كما سنلحظ ذلك خلال حديثنا عن الجاحظ، وعن أبي حيان التوحيدي بشكل خاص، فهما أحيانا يناديان بالاعتدال والضحك اللطيف الظريف أو الدعابة، وأحيانا يلجآن إلى السخرية العنيفة والانتقاد التبشيعي للآخرين، بحيث لا يقفان فيه عند حد الوسطية والاعتدال، بل يتجاوزانه إلى التطرف المسرف، والمبالغة الممقوتة.

إضافة إلى ما ذكرناه، وما سنذكره لاحقا، وردت إشارات كثيرة إلى المزاح والضحك لدى الشعراء العرب، نذكر قليلا منهم فيما يلي، ونعلق عليه.

قال الشيخ عبد الله النيسابوري:

إن المزاح بدؤه حلاوة لكنما آخره عداوة

تذهب هيبة الفتى المهيب بكثرة المزح من القلوب

وقال يحيي بن زياد:

لا خير في الهزل فاتركه لطالبه

واهرب بعرضك منه أوشك الهرب

لا يلبث الهزل أن يجني لصاحبه

ذما ويذهب عنه بهجة الأدب

وقال أبو تمام، في عمرو بن طوق التغلبي:

الجد شيمته وفيه فكاهة

طورا، ولا جد لمن تلعب

وقال أبو العلاء المعري:

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة

وحق لسكان البسيطة أن يبكوا

يحطمنا ريب الزمان كأننا

زجاج، ولكن لا يعاد له سبك

وقال أبو الطيب المتنبي أشعارا كثيرة عن الضحك، نذكر منها:

كم ذا بمصر من المضحكات

ولكنه ضحك كالبكا

وقال أيضا:

أغاية الدين أن تحفوا شواربكم

يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

وقال أبو الفتح البستي:

أفد طبعك المكدود بالهم راحة

قليلا، وعلله بشيء من المزح

ولكن إذا أعطيته المزح فليكن

بمقدار ما تعطي الطعام من الملح

ويورد الأستاذ «زاهر أبو داود» في كتابه «الفكاهة الهادفة في الإسلام» أشعارا كثيرة للشعراء العرب والمسلمين [٤]، لكن معظم هذه الأشعار ـ كما لاحظنا - يحذر من الضحك والمزاح، ومن عواقبهما وآثارهما السيئة، وكذلك أنه ينبغي حين يلجأ المرء إليهما ألا يكثر ويكتفي بالقليل، وكأن المسألة هي الشيء ونقيضه، وليس ضاحكا وسطا، فالوسطية التي هي جوهر العقيدة يتم تجاهلها أو التغاضي عنها، والاكتفاء بالوقوف عند حد الندرة والقلة، وأن يكون مقدار المزح والضحك قليلا كمقدار الملح في الطعام، فالمزاح كما قال الحجاج بن يوسف: «أوله فرح وآخره ترح». ومن أمثال العرب التي يذكرها الميداني في الأمثال: «المزاحة تذهب المهابة».

اتجه شعراء وكتاب آخرون إلى الصفة المقابلة، فبالغوا في الضحك والهزل، ووجدوا في الهجاء متنفسا لهم وطريقا، حتى بلغ هذا الاتجاه قمته في النقائض التي جرت بين جرير والفرزدق والأخطل خلال العصر الأموي، وهي زاخرة بالهجاء المضحك الساخر المقذع، والمنتهك للأعراض أحيانا، ونجد أمثلة كثيرة على ذلك أيضا لدى الخطيئة وابن الرومي وأبي نواس وغيرهم.

نكتفي بأن نستعرض في هذا الفصل بعض اللمحات والأمثلة القليلة المضيئة من الناحية الفكرية والنظرية حول الفكاهة، والتي جاءت في التراث العربي، ونقف بوجه خاص عند الجاحظ، وابن الجوزي، والتوحيدي.

أولا: الجاحظ وبخلاؤه

هو عمر بن بحر بن محبوب الكناني، ولقبه: «الجاحظ» و «الحدقي» لبروز عينيه، وكنيته :أبو عثمان، ولد بالبصرة خلال العقد السادس من القرن الثاني الهجري، ومات خلال العقد السادس من القرن الثالث (الهجري)، وقيل إنه مات والكتاب على صدره، أو كما أشار الزركلي في كتابه «الأعلام» قتلته مجلدات من الكتب وقعت عليه. ومن مؤلفاته الشهيرة: «البيان والتبين» و«كتاب الحيوان»، و«كتاب البخلاء» وغيرها. وأهم ظواهر أدبه في كلامه، وسلوكه، وتفكيره، وفي حياته العامة والخاصة، ما امتاز به من روح فكهة مرحة عابثة ساخرة، تقوم بالدعابة، وتميل إلى التهكم، وتمزج الجد بالهزل، وتخفف أعباء الحياة، وثقل العلم بالمرح والضحك [٥].

يقول عبد الغني العطري في كتابه «أدبنا الضاحك»: «راجت سوق الضحك في صدر الإسلام رواجا عظيما، وصار للظرفاء والمضحكين شأن أي شأن، فقد أخذ الخلفاء والأمراء والأثرياء، يدنون من مجالسهم أهل الظرف والنادرة، ليمتعوا أنفسهم بالنكتة الحلوة، والجواب اللاذع، والفكاهة التي تنتزع الضحك من الوجوه العابسة.. فلما كان العصر العباسي وازدادت هذه الومضات ظهورا بازدياد الإقبال على مجالس الشراب والمرح.. وارتفاع أقدار المضحكين والظرفاء.. كان من الطبيعي أن يندفع الكتاب والمؤلفون إلى وضع المصنفات والتآليف، التي تجمع بين دفاتها النادرة المستملحة، والنكتة البارعة. على أن أسبق الجميع وإمامهم في ميدان الأدب الضاحك دون ريب هو «الجاحظ»، فقد سبقهم إلى ذلك، وليس بينهم من يجاريه أو يحاكيه في أسلوبه، الذي يمزج فيه الجد بالهزل، والهزل بالجد، ويضمن كل ذلك سخرية لاذعة، وفكاهة لم يستطع أحد من كتاب العربية أن يدانيه فيها حتى اليوم» [٦].

تتجلى روح السخرية في كل جنبات وثنايا كتابات الجاحظ عامة، وفي كتابه «البخلاء» خاصة، والأصل في هذه الروح - كما يرى طه الحاجري - يرجع إلى طبيعة الجاحظ ومزاجه، «فقد كان رجلا مرحا، متهلل الخاطر، منطلق الوجه، نزاعا إلى الضحك، ومن ذلك ما نجده لديه من الدعوة إلى الضحك والمزاح والفكاهة والدفاع عنها، ورد ما يعترض به عليها» [٧].

والجاحظ هو القائل: «والله ما تركت النادرة ولو قتلتني في الدنيا وأدخلتني النار في الآخرة» [٨].

ناقش النقاد والباحثون العرب أسباب ولع الجاحظ بالسخرية والفكاهة، فأرجعها بعضهم إلى ظروفه الشخصية، مثل جحوظ عينيه، ومظهره الخارجي غير الجذاب، ومن هؤلاء أحمد أمين وغيره. وأرجعها البعض الآخر - مثل طه الحاجري - إلى عوامل عدة، منها: «المدينة التي عاش فيها، وهي البصرة، الزاخرة بصنوف الأجناس، وألوان العقول وأنواع الثقافات»، وكذلك إلى «روح الاعتزال التي كانت تتجه بأصحابها إلى التغلغل في النواحي المختلفة للمعرفة»، وأيضا «نزعة الجدل والمناظرة التي كانت غالبة عليه، ثم هذه المرانة والألفة العقلية التي امتاز بها». وقد أسهم ذلك كله في توافر روح «الشك» وأسبابه التي كانت متوافرة لديه بفعل تلك الحياة وذلك المجتمع [٩].

ويرجع باحثون آخرون، مثل عبد الحليم حسين، روح السخرية لدى الجاحظ، إلى ذلك التنوع والثراء الثقافي الذي كان موجودا في عهده، حيث تعددت الفرق الدينية، وكثرت المذاهب وتنوعت الملل، وتنوعت الثقافات الوافدة من هندية ويونانية وفارسية.. إلخ، وكثرت طوائف المثقفين في الدولة، فكان هناك الشعراء والأدباء والكتاب والمترجمون، والمنشدون والمغنون... إلخ. وهذه الثقافات المتعددة، والنحل المتفاوتة، والمذاهب المتضاربة، والمدارس المتنوعة، والطوائف المتباينة، كان من المحتم أن تتعارك وتتصارع، وينتصر كل فريق لرأيه، ومدرسته ومذهبه، فيشيع الهجاء، وتنتشر السخرية، ويكثر الهمز واللمز [١٠].

على كل حال، هذا هو الجاحظ، وذاك كان عصره، فما رؤيته للفكاهة والضحك، وما تصوره الخاص المتميز لأهمية الضحك في الحياة؟

الجاحظ ضاحكا

يقول الجاحظ في مقدمة «كتاب البخلاء»: إن كتابه هذا «يدور حول نوادر البخلاء، واحتجاج الأشحاء، وما يجوز منه في باب الهزل، وما يجوز منه في باب الجد، لأجعل الهزل مستراحا، والراحة جماما، فإن للجد كدا يمنع من معاودته، ولا بد لمن التمس نفعه من مراجعته» [١١].

هكذا اجتذب «البخلاء» اهتمام الجاحظ، فالبخل خاصية سلوكية ممقوتة، فهي نقيض الكرم الذي هو سمة عربية محبذة ومفضلة، يتباهى بها القاصي والداني. وللبخلاء نوادرهم التي يرصدها الجاحظ، بعضها حقيقي يتم عن قصد ونية بلا مواربة أو تخفي، وبعضها الآخر تظاهر على سبيل المزاح والملاطفة، وما البخل في كتاب الجاحظ إلا تكأة للحديث عن الضحك والمزاح، ومن خلال عرض مجتمع شاع فيه البخل إلى جانب الكرم، والإمساك في مواجهة البذخ والسرف.

كذلك كان من دوافع الجاحظ إلى أن يكتب كتابه هذا، أن يحذر من الإغراق في الجد والإسراف في الجدية، وهدفه أن يجعل الهزل وسيلة للوصول إلى الراحة، ومن ثم جعل هذه الراحة جماما، والجمام هو أيضا اسم آخر للراحة، راحة يخلو فيه البال، وتتبدد خلالها الهموم، وتنجلي صفحة القلب، وتتبدد شواغله؛ فينعم بالاستجمام والهدأة التي يبتعد،

خلالها، عن ذلك اللهاث المتواصل بفعل شؤون الحياة وشجونها. ويكون هذا الابتعاد من أجل الاقتراب، وهذا الغياب من أجل الحضور، حضور متجدد إلى ساحة الحياة وأعمالها ومباهجها، أما المواصلة المستمرة فتجلب السأم، «فإن للجد كدا يمنع من معاودته»، كما يقول الجاحظ، فتعزف النفس عن الاستمرار، ويصاب الذهن بالملالة والانهيار، وكأن الجاحظ قد توقع منذ قرون عدة ما يقوله العلماء الآن عن ذلك الكف أو التعب الذهني الذي يتراكم بفعل استمرار النشاط، وأهمية الراحة حتى يتبدد هذا التعب أو الكف العصبي، فيستطيع الإنسان أن يواصل حياته بروح جديدة أكثر إقبالا وأكثر تجددا.

يتحدث الجاحظ بعد ذلك عن ملح البخلاء ورسائلهم وكلامهم وخطبهم وأعاجيبهم وكيف يلوون الحقائق، ويغيرون المعاني، ويسمون البخل «إصلاحا» والشح «اقتصادا»، ولماذا أصبحوا مولعين بالمنع، ونسبوا سلوكهم هذا إلى «الحزم»، وكيف وصفوا الكرم «بالتضييع»، والجود «بالسرف»، والأثرة «بالجهل»، وكيف وصفوا من «هش للبذل» بالضعيف، ولمَ زهدوا في الحمد، وأصبحوا غير مهتمين بالذم، وينقض زيف دعاواهم، ويرى في سلوكهم تناقضا وازدواجية خاصة، فيقول «بل كيف يدعو إلى السعادة من خص نفسه بالشقوة، فكيف ينتحل نصيحة العامة من بدأ بغش الخاصة، وما هذا التركيب المتضاد والمزاج المتنافي، وما هذا العناء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة» [١٢]. هكذا يكون البخل - في رأي الجاحظ - من أبرز سلوكيات البشر اشتمالا على التناقض في المعنى والازدواجية في السلوك، فالبخيل يظن أنه يتجه ببخله نحو السعادة، سعادة الجمع والكنز، في حين أنه لا يحظى في النهاية سوى بالشقوة، شقوة الحرمان، وذل الامتلاك الذي لا ينفع صاحبه، بل قد يذهب ما يكنزه البخيل إلى بعض من يكرههم من أقاربه. كيف يستطيع البخيل أن ينصح الناس وهو يغش نفسه؟ كيف يجمع البخيل بين هذا التركيب المتضاد والمزاج المتنافي؟ كيف يجمع بين الغباء الشديد والفطنة العجيبة؟ كيف يفوته في سعيه المحموم نحو المال أن يسعد نفسه؟ كيف يشقي نفسه بنفسه؟ كيف يكون فطنا إلى هذا الحد وغبيا إلى هذا الحد أيضا؟ هذا التناقض وجده الجاحظ مدعاة إلى الضحك والسخرية من غباء الأذكياء هذا، وشقوة المعتقدين أنهم سعداء أو في سبيلهم إلى السعادة.

ويعرج الجاحظ بعد ذلك قليلا، فيرى الحياة مرآة تتجلى فيها أشياء تدعو إلى الضحك، وأشياء تدعو إلى البكاء، ويقول «إن البكاء صالح للطبائع... إذا وافق الموضوع ولم يجاوز المقدار»، ويقول عنه كذلك إنه «دليل على الرقة، والبعد عن القسوة، وربما عد من الوفاء، وشدة الوجد على الأولياء، وهو من أعظم ما تقرب به العابدون، واسترحم به الخائفون» (١٣)، لكن الجاحظ بعد أن يعدد مزايا البكاء وخصائصه، ينبري لكشف مثالبه ومعايبه، فيقول: «إن البكاء يظل صاحبه في بلاء، وربما أعمى البصر، وأفسد الدماغ، ودل على السخف وقضى على صاحبه بالهلع» (١٤).

ثم يتألق الجاحظ وينطلق، فيمدح الضحك والضاحكين، ويرى أن الضحك شيء جميل، فهو هبة من الله الجميل الذي يحب الجمال، فالضحك صفة لله سبحانه وتعالى، وصفة محببة يطلقها البشر على المباني الجميلة التي يرونها ضاحكة، والقصور، والحلي الجميلة، والزهور المبتسمة، فيما يجعلنا نتذكر بيت البحتري الشهير، الذي يمزج بين الضحك والاختيال، أو الإعجاب بالنفس، والحسن والكلام وازدهار الربيع:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا

من الحسن حتى كاد أن يتكلما

هكذا يكون الضحك – في نظر الجاحظ – فعلا جميلا، لأنه من أفعال الله. ويستطرد الجاحظ في وصف الضحك وأهميته ومبرراته في رده على الذين يتشددون فيصنفون الضحك تحت طائفة «القبيح» وأولهم أرسطو، ومن سار على شاكلته. وإن كان الجاحظ لم يذكر اسم أرسطو صراحة، لكن مذهب الجمع بين الضحك والفعل القبيح مسألة شاعت فى التراث الإنسانى منذ قديم الزمان.

يمتدح الجاحظ الضحك والضاحكين فيقول: «ولو كان الضحك قبيحا من الضاحك وقبيحا من المضحك، لما قيل للزهرة والحبرة والحلي والقصر المبني كأنه يضحك ضحكا». وقد قال الله جل ذكره: ﴿وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا﴾. فوضع الضحك بحذاء الحياة، ووضع البكاء بحذاء الموت، وأنه لا يضيف الله إلى نفسه القبيح، ولا يمن على خلقه بالنقص. وكيف لا يكون موقعه من سرور النفس عظيما، ومن مصلحة الطباع كبيرا، وهو شيء في أصل الطباع وفي أساس التركيب؛ لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي، إن به تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته (١٥).

وتلخص هذه الفقرة مذهب الجاحظ في الضحك وتصوره له ولفوائده. ونستطيع نحن أن نلخص العناصر المتضمنة في هذا التصور على النحو التالي:

١- إن الجاحظ قد فاضل بين البكاء والضحك، واختار الضحك وفضله على البكاء، وربط بين الضحك والحياة، وبين البكاء والموت، وبذلك انتصر للضحك والحياة في ثقافة تمجد البكاء والخوف والموت والأحزان.

٢- إنه ربط -كما قلنا سابقا- بين الضحك والجمال والخلق الإلهي، فالضحك والبكاء فعلان منسوبان إلى الله، فهو سبحانه الذي يحيي ويميت ويضحك ويبكي، ولا ينسب إليه إلا كل ما هو خير، ضحكا وبكاء، ومن ثم فالضحك فعل خير جميل مقبول ومطلوب ومباح ومحبب، وهو ليس شرا وليس قبحا، فالله سبحانه لا يضيف إلى نفسه القبيح، والضحك ليس مفسدة، ولا شرا، كما يقول بعض ضيقي الأفق جامدي العقول.

٣- الضحك - فيما يرى الجاحظ - فطري في الإنسان، فهو شيء في «أصل الطباع، في أساس التركيب»، وظهوره علامة طيبة، وهو أول خير يظهر لدى الإنسان، فهو بشري واستبشار وتفاؤل.

٤- وللضحك تأثيراتي الإيجابية الكثيرة في الشخصية، في رأي الجاحظ، فبه «تطيب النفوس»، كما أنه يساعد على النمو الجسمي، وعلى الاتزان في الشخصية. إنه علة سرور، ومادة قوة منذ الطفولة المبكرة. وهناك بالطبع بعض ظلال من آثار نظريات الطباع القديمة الخاصة بالأخلاط الأربعة لدى أبوقراط وجالينوس في كلام الجاحظ، وخاصة عندما يقول: «إن ضحك الصبي أول خير يظهر منه، وإنه به تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته»، وكأن الجاحظ هنا يربط -كما فعل أبوقراط وجالينوس- بين الضحك والمزاج الدموي، الذي يكثر إفراز الدم لدى صاحبه، فيكون ميالا إلى المرح والضحك، أو السرور، فيكون الضحك هنا مؤديا إلى كثرة الدم من خلال تحريكه للجسم وتنشيطه له، ومن ثم إلى نمو الشحم وطيب النفس والإقبال على الحياة واستمرار النمو. لكن هذه النظرية، وكما ذكرنا في الفصل الأول من هذا الكتاب، قد أثبت العلم ضعف مزاعمها، وهشاشة دعاواها، وإن كان هذا لا يمنعنا من القول بوجود بعض الاستبصارات العميقة لدى الجاحظ هنا، خاصة في ربطه بين النمو السليم للجسم، وانعكاس ذلك على طيب النفس، وشعور المرء بحسن الحال.

٥- للضحك دلالاته الاجتماعية أيضا، وهي دلالات ترتبط بالتفاؤل والاستبشار وسيكولوجية الأمل، وكل ما يجعل الإنسان مبتهجا وسعيدا، وقد تجلى ذلك - كما لاحظ الجاحظ - في وجود أسماء عربية عدة قام العرب بإطلاقها على أبنائهم، فقال «ولفضل خصال الضحك عند العربي تسمي أولادها بالضحاك وببسام وبطلق وبطليق».وقد ضحك النبي (صلى الله عليه وسلم) ومزح، وضحك الصالحون ومزحوا، وإذا مدحوا قالوا: هو ضحوك السن، وبسام العشيات، وهش إلى الضيف، وذو أريحية واهتزام، وإذا ذموا قالوا: هو عبوس، وهو كالح، وهو قطوب، وهو شيأم المحيا، وهو مكفهر أبدا، وهو كريه، ومقبض الوجه، وحامض الوجه، وكأنما وجهه بالخل منضوح» [١٦].

هكذا يكون الضحك - إذن - موجودا في أسماء الأبناء، وفي صفات الأنبياء والصالحين، وفي نعوت المديح المطلوبة المحبوبة، وفي وصف كرماء القوم ذوي الأريحية والاهتزام. وهكذا يكون الضحك ملازما لكل ما يمكن أن يقبل عليه المرء ويفرح، في حين يكون العبوس صانعا علامة أخرى مناقضة في وجوه أصحابه وسلوكياتهم، هؤلاء الذين يوصفون عندئذ بالعبوس والكلاحة والتقطيب والاكفهرار والكراهية والانقباض، وكذلك الوجه الحامض الذي كأنما خالطه خل فأصبح يثير مشاعر شبيهة بما يحدث الخل من تقزز أو انقباض في الفم.

٦- لكن الضحك لدى الجاحظ ليس أمرا مطلقا، ولا سلوكا منطلقا بلا حدود ولا لجام، فلكل مقام ضحك وابتسام، وللضحك نفسه موضع وله مقدار، وللمزح موضع وله مقدار متى جازهما أحد، وقصر عنهما أحد، صار الفضل خطلا، والتقصير نقصا؛ فالناس لم يعيبوا الضحك إلا بقدر، ولم يعيبوا المزح إلا بقدر، ومتى أريد بالمزح النفع، وبالضحك الشيء الذي جعل له الضحك، صار المزح جدا، والضحك وقارا» [١٧].

هكذا يكون الضحك والمزاح - وما شابههما من أمور المرح والبهجة - بمقدار، وفي مواضعهما المناسبة، وعلى الإنسان ألا يقع في الإفراط فيغرق في الضحك، ولا في التفريط فينسى حظه من الدنيا ومتاعها. إنه ينبغي أن يلزم حد الوسطية المعروف، حتى لا يقع في الخطل عند الإفراط، أو يقع في النقص والتقصير حين التفريط، ويكون غاية الأمر وعماده هو النفع والفائدة، فالضحك لا يكون للضحك، بل للراحة ثم العودة إلى مواصلة العمل والحياة، وكأن الضحك هنا والمزاح هنا أمران جادان، أو هما أمران ملازمان للجد

والوقار لا ينفصمان عنه، بل يرتبطان به بوشائج قوية، كأنهما له وجه العملة الآخر، أو وجه الورقة الأخرى، الذي لا يمكن تمزيق أحدهما دون أن يتمزق الآخر، كما في تلك الإشارة البنيوية الشهيرة عن العلاقة بين الدال والمدلول.

٧- الضحك، إذن، في رأي الجاحظ ليس نقيضا للجد؛ بل هو حالة من حالاته، وتجل من تجلياته، وضرورة من ضروراته، فمن دون الضحك لن يكون ثمة جد حقيقيٌّ، ولا وقار غير متصنع. إن الضحك هو الذي يجعل من الجد أمرا حقيقيا، لأن صاحبه، يكون به، هكذا، إنسانا حقيقيا، لا جمادا صخريا، ولا آلة تلقي بالكلمات ولا تعي دلالاتها.

بعد هذه المقدمة الوافية التي يطرح الجاحظ فيها نظراته الخاصة إلى الضحك وأهميته، يبدأ فيعدد أصناف البخلاء وأنماط سلوكهم وحكاياتهم ونوادرهم وطرائفهم، وهكذا يتحدث عن «البخيل المخدوع، والبخيل المفتون، والبخيل المضياع، والبخيل النفاج، والبخيل الذي ذهب ماله في البناء، والذي ذهب ماله في الكيمياء، والذي أنفق ماله على أمل خائب، والذي أنفقه في طلب الولايات، والدخول في القبالات، وكانت فتنته بما يؤمل من الإمرة فوق فتنته بما حواه من الذهب والفضة» [١٨].

هكذا يكون إنفاق المال من جانب البخيل طمعا في الحصول على مزيد منه،مع ما يلقاه هؤلاء في أحيان كثيرة من خيبة آمال وضياع أموال. ويتحدث الجاحظ عن نفاق البخيل، أي عن قناعه الذي يتخفى وراءه مرتديا رداء الدين والتقوى والورع، فيقول «لأن يطعن طاعن في الإسلام أهون عليه ممن يطعن في الرغيف الثاني، ولا شق عصا الدين أشق عليه من شق الرغيف، ولا يعد الثلمة في عرضه ثلمة، ويعدها في ثريدته من أعظم الثلم» [١٩].

وهكذا جرد الجاحظ البخلاء من كل المزايا، وألصق بهم كل العيوب، فالبخل مدخل ومقدمة للرذائل، والكرم مدخل ومقدمة للفضائل، وقد كانت العرب إذا أرادت أن تصم أعداءها بوصمة مقذعة وصفتهم بالبخل أو بالغش. والبخل نوع من الغش للناس من جانب من يملك المال، ويدعي الفقر، هكذا نجد العرب كما قال الجاحظ تصف الروم بالبخل، والفرس بالغش.

كذلك يربط الجاحظ بين بخل البخيل ونهمه، لكن على مائدة غيره، فيصل ما كان من أمر «علي الأسواري» وهيئته وهو إحدى الشخصيات التي صورها تصويرا كاريكاتيريا فيقول: «وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت

عيناه، وسكر وسدر وانبهر، وتربد، وعصب، ولم يسمع، ولم يبصر»، ويقول عنه أيضا: «أثناء تناوله الطعام، ما رأيته قط إلا وكأنه طالب ثأر أو كأنه جائع مقرور» (٢٠).

ويتحدث الجاحظ كذلك عن الهنات التي نمت على البخلاء المتطفلين، كأنه يسبق فرويد في حديثه عن زلات اللسان وأخطاء القلم ؛ ففي حديثه عن «محمد بن المؤمل» يقول عنه: «إنه بخيل بطبيعته وفي قرارة نفسه، لكنه يغالب هذا الطبع حتى لا تنحط منزلته بين الناس فيصطنع الكلام اصطناعا، ويعتسفه اعتسافا، فيبالغ في الدعوات، ويتكلف في الولائم، لكنه لا يكاد يفعل ذلك حتى تتغلب عليه طبيعته، فيبخل عليهم بالخبز»، فإذا أخذ الجاحظ عليه ذلك، وبالغ في تخطئته، ذهب ينتحل الحجج ويقول إن الإقلال من الخبز ليس من البخل بسبيل، بل أجدر به أن يكون مظهرا من مظاهر الكرم، لأن الخبز إذا كثر على الموائد ورث في النفس صدودا، وينطوي هذا الاحتجاج - كما يقول طه الحاجري -على نوع من التخادع بينه وبين طبيعته تلك، لكن الجاحظ لا يقف عند هذا الحد.. وإنما يمضي في ملاحظته تلك الدخائل التي تداخل نفس صاحبها وبيانها، فها هو ذا يمعن في جداله، ويضيق عليه الخناق، فإذا به قد جهد وكلَّ واستسلم، ولم يعد يملك أن يتماسك ويعتصم، وإذا بتلك الطبيعة الكامنة أخذت تطفو وتتكشف، وإذا بها تقول على لسانه: «إن الخبز إذا كثر على الخوان، فالفاضل مما يأكلون لا يسلم من التلطخ والتغمير». وإذن، فليست هي الرغبة في تنشيط شهية أصحابه كما يزعم، وإنما هو الحرص الذي يدفعه إلى الإقلال من الخبز، فإذا وصل إلى هذا الحد من الكلام تنبه واستيقظ، وعلم أنه قد عثر فوقع في الاعتراف بالبخل (٢١).

الجاحظ ذلك الساخر المزّاح

لكن هذا الأديب الفيلسوف الذي يطالب بالاعتدال، وتجنب السرف والمبالغة، نجده أحيانا ما يقع هو نفسه في براثن المبالغة والوصف الساخر الذي يصل به إلى حد التهكم البشع أو التبشيعي بالآخرين، ولعلنا نجد من صدق كلامنا هذا في عمله المسمى «رسالة في التربيع والتدوير»، حيث تدور هذه الرسالة حول شخصية أحمد بن عبد الوهاب الذي كان يعمل كاتبا في

عهد الخليفة العباسي «الواثق»، ويقال إن الجاحظ قد كتب رسالته هذه لحساب الوزير ابن الزيات، الذي كانت هناك خصومات بينه وبين صالح بن عبد الوهاب، شقيق أحمد بن عبد الوهاب، الذي سخر منه الجاحظ في هذه الرسالة كي يؤلم أخيه [٢٢].

هنا يبدو الجاحظ في صورة سيئة؛ فهو يعمل لحساب الآخرين، ويشتم من لم يؤذه، أو يحاريه؛ طمعا – بالطبع – في الحصول على مال أو مكانة، كما أنه يتخلى عن أقواله ومبادئه التي طرحها في «البخلاء»، فيصف، بشكل مبالغ فيه، شكل أحمد بن عبدالوهاب ومظهره، فيقول عنه إنه: «مفرط القصر، ويدعي أنه مفرط الطول، وكان مربعا، وتحسبه لسعة جفرته(أي صدره)، واستفاضة خاصرته، مدورا [٢٣]. وتكثر الأوصاف الكاريكاتيرية البشعة والشنيعة في هذه الرسالة حول هذه الشخصية، فهو يتناول خصائصه الجسمية ولا يرى فيها إلا المقابح والعيوب، ويتعرض لخصاله السلوكية الأخلاقية ولا يرى فيها إلا الرذائل والأخطاء.

إنه يقول عنه مثلا: «وكان ادعاؤه لأصناف العلم على قدر جهله بها، وتكلفه للإبانة عنها على قدر غباوته عنها، وكان كثير الاعتراض، لهجا بالمراء، شديد الخلاف... إلخ [٢٤]. لكن الجاحظ، وهذا ما يعنينا هنا، سرعان ما يعود إلى طبيعته، كأنه ندم على ما فعل، فيطالب بالاعتدال، ويعلي من قدر المزاح، ويطرح أفكارا خاصة حول التهكم من دون أن يسميه، فيقول «فإن الكلام قد يكون في لفظ الجد، ومعناه معنى الهزل، كما قد يكون في لفظ الهزل، ومعناه معنى الجد» [٢٥].

ويستأثر الضحك والمزاح باهتمام الجاحظ، فيقول إن لكل شيء موضعا وقدرا، ولكل حال شكلا. فالضحك في موضعه، كالبكاء في موضعه، والتبسم في موضعه [٢٦]. ويقول كذلك: «فإذا ذممنا المزاح ففيه، لعمري، ما يذم، وإن حمدناه، ففيه ما يحمد، وفصل ما بينه وبين الجد. إن الخطأ إلى المزاح أسرع، وحاله بحال السخف أشبه» [٢٧]. هكذا يكون المزاح جامعا للمتناقضات فيما يرى الجاحظ، ففيه، إذا أردنا، ما يمدح، وفيه، إذا أردنا، ما يذم أيضا، والخطأ يتعلق بالمزاح، ويلتصق به بسرعة، وحالته كثيرا ما تشبه الهزر والسخف، لكن المهم أن يكون كل شيء بمقدار وفي موضعه».

أما عن فضائل المزاح، فإنه - فيما يرى الجاحظ - «دليل على حسن الحال، وفراغ البال، وأن الجد لا يكون إلا من فضل حاجته، والمزاح لا يكون إلا من فضل غنى... وصاحب الجد، في بلاء، وصاحب المزاح في رخاء إلى أن يخرج منه... وإنما تشاغل الناس ليفرغوا، وجدوا ليهزلوا، كما تذللوا ليعزوا، وكدوا ليستريحوا» (٢٨).

هكذا يكون المزاح - في رأي الجاحظ - معبرا عن الصحة النفسية، والاتزان الانفعالي والعقلي، والخلو من الهموم والأوجاع، فهو دليل على حسن الحال وفراغ البال، وهو لا يكون كذلك إلا عندما يستغني صاحبه به عن الدنيا وما فيها، فيهرب من الجد وهمومه والكد وأوجاعه، إلى المزاح والفراغ، فأصحاب الجد في بلاء، وأصحاب المزاح في رخاء، والناس لا يتشاغلون إلا ليفرغوا، ولا يجدون إلا ليهزلوا، فغاية الأمر ونهايته هو الراحة والسكينة، والبعد عن الهموم، وما العمل والجد والكد إلا وسائل للوصول إلى هذه الغاية، ولبلوغ تلك النهاية.

لكن الجاحظ يحذرنا من مجاوزة الحدود أو الإفراط في الاستمتاع، واللعب، والمزاح، والهزل، فيقول: «وإن كان المزاح إنما صار معيبا، والهزل مذموما، لأن صاحبه لا يكون إلا معرضا لمجاوزة القدر، ومخاصمة الصديق، فالجد داعية إلى الإفراط، كما أن المزاح داعية إلى مجاوزة القدر» (٢٩).

فالجاحظ - إذن - لا يرفض المزاح في ذاته؛ بل يحبذه ويدعو إليه، لكنه يحذر من المبالغة فيه؛ لأن المزاح ما أن يبدأ المرء فيه حتى لا يعرف متى سينتهي، ومن ثم فهو كثيرا ما يقع في المحظور، فيتجاوز الحدود، ويخاطر بفقدان الأصدقاء، فتفسد العلاقات الاجتماعية بين الناس.

وكي يبلور الجاحظ نظرته الخاصة إلى المزاح، يعرض أراء الناس فيه؛ من يفضله منهم، ويراه عامرا بالمزايا، ومن يرفضه منهم ويراه زاخرا بالعيوب ومفسدا للأخلاق وللعلاقات الاجتماعية والإنسانية. لكن الجاحظ لا ينتصر لهؤلاء أو هؤلاء؛ بل يقف موقفا وسطا بينهم، فيرى أن «المزاح في موضعه كالجد في موضعه»، كما أن «المنع في حقه كالبذل في حقه. ولكل شيء موضع، وليس شيء يصلح في كل موضع» (٣٠).

وفي تأكيد لرؤيته الوسطية هذه التي ترى أن لكل شيء موضعا، وأنه لا ينبغي مجاوزة الحدود، فكل شيء بمقدار، يقول الجاحظ: وقد مزح رسول الله صلى الله عليه وسلم، فمن حرم المزاح؟ يتساءل الجاحظ

ويقول: «وهو شعبة من شعب السهولة، وفرع من فروع الطلاقة، وقد أتانا رسول الله صلى الله عليه وسلم بالحنيفية السمحة، ولم يأتنا بالانقباض والقسوة. وقد أمرنا بإفشاء السلام والبشر عند التلاقي، وأمرنا بالتزاور والتصافح والتهادي. وقالوا: «كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يضحك تبسما»، وقالوا: «كان لا يستغرب ضحكا»، وقال (صلى الله عليه وسلم): «ارفقوا على صاحبكم»[٣١].

بذلك عاد الجاحظ إلى قناعاته ومسلماته التي لم تحرم الضحك ولا المزاح، لكنها تحذر من المبالغة فيهما وتربطهما بالسماحة والبشر والطلاقة والسهولة، وبذلك يكون الابتسام والضحك والفكاهة والمزاح من أحجار البناء الأساسية في تكوين العلاقات الإنسانية الإيجابية، حيث إفشاء السلام، والبشر عند التلاقي، والتزاور، والتصافح والتهادي، من الأمور الطيبة في بناء مجتمع إنساني يقوم على أساس المحبة، لا العداوة، والتفاؤل، لاعلى التشاؤم، وعلى السهولة، لا القساوة، والجهامة وعلى الأمل، لا اليأس أو القنوط، وعلى الابتسام والبهجة والفرح، لا على العبوس والانقباض والأحزان.

من خلال ذلك كله قام الجاحظ ببلورة واحدة من أكثر الرؤي العربية عمقا وتبلورا حول موضوع الفكاهة والضحك.

كان المجتمع الذي عاش فيه الجاحظ مجتمعا يموج بالبخلاء والمغفلين والحمقى والشطار والموسوسين والمتعالمين [٣٢]، وقد كان ذلك المجتمع كما قال - مارون عبود - بمنزلة الوسط الذي سارت فيه الخفة والتهكم، وعمه الميل إلى العبث والتندر، ومن هنا نشأ ميله الجزئي إلى المزاح، شريطة ألا يخرج هذا المزاح عند حدوده، وكان على الجاحظ، من جهة ثانية، أن يقاوم في أثناء مكثه في بغداد تيارا عاما من الجد والكآبة والصرامة، وهنا ما يعلل إشاراته العديدة إلى فوائد الضحك [٣٣].

هناك إشارات كثيرة أخرى إلى الضحك والفكاهة لدى الجاحظ، وقد تحدث عن الفكاهة والضحك، وعن أنواعها وأشكالها لديه، بل إنه لا يجد غضاضة، أحيانا، في التحلل من قواعد اللغة والنحو والإعراب عند حكي النوادر والحكايات الطريفة؛ لأن اللغة الفصيحة - في رأيه - قد تسلبها بعض حلاوتها، فنجده يقول في «البيان والتبيين»: «إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطعام، فإياك أن تستعمل فيها

الإعراب، أو أن تتخير لها لفظا حسنا، أو أن تجعل لها من قبل مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، الذي أردت لها، ويذهب استطابتهم إياها، واستملاحهم لها» (٢٤).

هكذا تكون المرونة في حكي النكات والطرائف، والعفوية الطبيعية، وعدم التركيز على التشكيل النحوي، بل التدفق وليس التقعر أو الاصطناع، من الوسائل المهمة في وصول النوادر والملح إلى متلقيها بشكل يتسم بالجزالة والإمتاع والحسن.

ثانيا: أبو حيان التوحيدي

مثلما كان الجاحظ أستاذ علماء الكلام في الأدب في القرن الثالث الهجري، فقد كان أبو حيان بحق أستاذ الفلاسفة في الأدب في القرن الرابع، وقد وصفه ياقوت في كتاب «إرشاد الأديب» بأنه «فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة»، فرد الدنيا الذي لا نظير له ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة (٣٥).

عاش أبو حيان في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، قمة عهود الحضارة العربية الإسلامية، كما يقول علي شلق، وبلغ من العمر سبعين عاما، وقد عاش معظم عمره في بغداد، وكان يعيش فيها من النسخ والكتابة، وفيها أضاع قسما من مؤلفاته. وبصدد تحديد سنه وميلاده، أو سنة وفاته خلاف كبير، والظاهر أن الرجل بدأ مجهولا، وانتهى منبوذا، وعاش ميئوسا، ومحروما، وكان مزاحه سوداويا يذكر بكبار عباقرة التاريخ البائسين، أمثال ابن الرومي، وكافكا، وبودلير، والمعري، وغيرهم (٣٦).

ورد حديث أبي حيان عن الضحك والفكاهة والتهكم والمزاح وغيرها من ضروب السرور في مواضع عدة من كتبه، ومن بينها نقف ـ بوجه خاص ـ عند ما ورد في المقابسة رقم ٧١ من كتاب «المقابسات»، وكذلك ما جاء في مواضع مختلفة من بعض كتبه، وخاصة «البصائر والذخائر»، و «الإمتاع والمؤانسة»، و «الهوامل والشوامل». ونبدأ بتحليل حديثه عن الضحك.

التوحيدي يفسر الضحك

نورد فيما يلي نص المقابسة الحادية والسبعين كما وردت في كتاب «المقابسات» لأبي حيان التوحيدي (تحقيق الدكتور علي شلق):

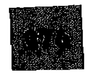


جاءت هذه المقابسة معبرة عن رأي أبي سليمان، لكن وكما كانت الحال بالنسبة إلى رسالة كوزيلينيان التي اختلف الشراح والنقاد في نسبتها إلى أرسطو، وقد ذكرنا ذلك في الفصل الثاني من هذا الكتاب. فكذلك حال هذه المقابسات التي ينسبها بعضهم إلى التوحيدي، وبعضهم الآخر إلى مفكري عصره التي دوّن التوحيدي آراءهم، ونحن نميل هنا إلى الرأي الذي يرجحه أغلب الشراح والمحققين لكتابات التوحيدي، والذي فحواه ترجيح أن التوحيدي قد اصطنع هذه الطريقة، أي نسبة أقواله وآرائه إلى فلاسفة عصره، في حين أن هذه الآراء هي من وحي خاطره، وبنات فكره، كأسلوب خاص من أساليب الكتابة لديه (٣٧).

على كل حال، فإن نص هذه المقابسة الحادية والسبعين، والخاصة حول الضحك هو ما يلي:

> «سألت أبا سليمان عن الضحك ما هو؟ فقال: الضحك قوة ناشئة بين قوتي المنطق والحيوانية، وذلك أنه حال للنفس باستطراف وارد عليها. وهذا المعنى متعلق بالنطق من جهة، وذلك أن الاستطراف إنما هو تعجب، والتعجب هو طلب السبب والعلة للأمر الوارد. ومن جهة يتبع القوة الحيوانية عندما تنبعث من النفس، فإنها إما تتحرك إلى داخل، وإما تتحرك إلى خارج. وإذا تحركت إلى خارج فإما أن يكون دفعة فيحدث منها الغضب، وإما أولا فأولا وباعتدال، فيحدث السرور والفرح، وإما أن تتحرك من خارج إلى داخل دفعة فيحدث منها الخوف، وإما أولا فأول فيحدث منها الاستهوال، وإما أن تتجاذب مرة إلى داخل ومرة إلى خارج فيحدث منها أحوال أحدها الضحك، عند تجاذب القوتين في طلب السبب، فيحكم مرة أنه كذا ومرة أنه ليس كذا، ويسري ذلك في الروح حتى ينتهي إلى العصب فيحرك الحركتين المتضادتين، وتعرض القهقهة في الوجه لكثرة الحواس، ويعلق العصب بواحد واحد منها» (٣٨).

الضحك إذن في رأي أبي سليمان، أو في آراء التوحيدي المنسوبة إلى أبي سليمان، قوة تنشأ ـ في ضوء التصور الأرسطي ـ عن تفاعل القوة الناطقة والقوة الحيوانية، أي عن قوتي العقل والغريزة، والضحك حالة من أحوال النفس تنشأ



عندما يرد إليها «استطراف» أي شيء طارئ يحدث تعجبا معينا، يستثير الرغبة في البحث عن السبب والعلة في هذا الأمر الجديد الذي ورد على النفس وجعلها تتعجب، والتعجب يرتبط بقوة المنطق والنطق أو العقل من ناحية، ويرتبط بالقوى الغريزية النزوعية والحساسة والمحركة (القوة الحيوانية) من ناحية أخرى.

وهكذا يجمع الضحك بين خصائص مشتركة للحيوان والإنسان معا (القوى الحيوانية) وخصائص مميزة للإنسان فقط (القوة العاقلة أو الناطقة أو المنطقية)، أيا ما كانت الكلمة المكتوبة في مخطوط المقابسات هذا. ماذا يحدث عندما يطرأ هذا الاستطراف (أو الاستطراق) على النفس، ويحدث فيها هذا التعجب أو العجب، أن تتحرك حركة خاصة؛ إما إلى الداخل وإما إلى الخارج. فإذا تحركت إلى الخارج مندفعة غير متدبرة، بل في طيش وتهور واندفاع حدث منها الغضب، وإما أن تتحرك شيئا فشيئا، دفعة دفعة، وباعتدال فيحدث فيها السرور والفرح، هكذا يكون في رأي التوحيدي تدريجيا، لأنه مبني على التأمل ومحاولة الفهم، والإدراك، ثم الاقتناص الخاص لدلالة المضحك، فيحدث السرور الهادئ من دون ضحك أو قهقهة. أما الغضب فاندفاعة قوية هائجة غير متبصرة أقرب إلى العالم الخاص بالقوة الحيوانية، التي لا يراقبها خلالها العقل، ولو مراقبة غير مباشرة. كذلك قد تعود النفس من حركتها الخارجية، بفعل الاندفاع الغاضب، إلى الداخل فيحدث منها أو لها الخوف الذي هو مفاجئ وسريع، وقد تعود من الخارج خطوة خطوة، أو تدريجيا، أو على دفعات (أولا فأول) فيحدث منها الاستهوال أو الشعور بالفزع والرعب، وهي حالة مضاعفة من الخوف مصحوبة بإدراك وفهم ومعرفة، ومن ثم فهي جامعة بين تفاعل ما للقوة الحيوانية والقوة العاقلة.

وقد تظل النفس مرة تتحرك نحو الداخل ومرة نحو الخارج، مرة تتأمل ذاتها وما يوجد فيها من أفكار ورؤى، ومرة أخرى سريعة تتحرك نحو الخارج لتدرك ما به من أحوال وتناقضات، وتقارن بين ما هو موجود بداخلها وما هو موجود خارجها، فيحدث منها أحوال يكون الضحك أحدها. هكذا تتجه النفس نحو الداخل وتكون قوة العقل والمنطق هي المسيطرة على حركتها هذه، ثم تتحرك نحو الخارج وتهيمن عليها القوة الحيوانية الخاصة بالحواس والحركة والنزوع السلوكي، من ناحية أخرى، وتقارن بين ما يوجد في عالم التفكير والمنطق وما يوجد في عالم الحواس والحركة والإدراك، وتحاول أن

تدرك سر هذا التناقض أو الاختلاف الذي أثار العجب وأدى إلى حركة التجاذب هذه بين الداخل والخارج، وتقول، مرة، لعل السبب كذا، ومرة أخرى لعله كذا، ومن هذه الحيرة الخاصة بالتناقض بين ما يوجد في الداخل وما يوجد في الخارج، من التباين بين عالم العقل وعالم الإدراك، من قولها مرة إن سبب العجب هو كذا، ثم بعد برهة وجيزة تقول: لا إنه كذا، من هذا كله تضحك النفس، وتهتز جوانحها، ثم تسري هذه الحركة في الروح، فتصل إلى الأعصاب، فتتحرك حركتين متناقضتين متضاربتين، إلى الانبساط والانقباض، فتظهر القهقهة، وهي الحركة التي تنتقل بين حواس الوجه الكثيرة وأعصاب الوجه والجسم، واحدا تلو الآخر.

هذه رؤية التوحيدي للضحك التي ذكرها على لسان أبي سليمان، وقد تكون رؤية أبي سليمان وتبناها الجاحظ، لكنها - في رأيي - رؤية عميقة حديثة، حيث إنها تكاد ترهص، أو على الأقل تسبق ما ذكره شوبنهور لاحقا (بعد التوحيدي بأكثر من سبعة قرون) من أن الضحك يحدث نتيجة للإدراك المفاجئ للتناقض بين تصور معين، والموضوعات الدافعية المحددة التي تم الاعتقاد من قبل بوجود علاقة بينها، وبين هذا التصور، لكنها الآن علاقة جديدة. صحيح أن التوحيدي لم يبلور مسألة التناقض هذه على نحو مفصل؛ لكنه ألمح إليها في رأينا، على أي حال، بطريقة أو بأخرى.

كذلك يتفق ما أورده التوحيدي هنا مع ما أشار إليه السير هارولد نيكولسون بعده بأكثر من تسعة قرون، وأوردناه في الفصل الأول من هذا الكتاب، من اعتماد حس الفكاهة على إدراك تدريجي للتناقض. وأخيرا فإن إشارات التوحيدي للأساس الجسمي للضحك، مع أنها إشارات غامضة، تتفق مع تحليلات أخرى أكثر حداثة من الناحية الزمنية تربط الضحك بحركة من الوجه تمتد إلى الجسم كله، وتكون الأعصاب هي الموصلات السريعة لهذه الحركة فتحدث القهقهة.

ويعلي من قدر الهزل

مما يدل على استحسان التوحيدي للهزل أقواله التي تتكرر بصيغ متنوعة، وتعلي من قدر المرح والهزل، ومنها مثلا ما جاء على لسانه في «البصائر» حين قال: «إياك أن تعاف سماع هذه الأشياء المضروبة بالهزل الجارية على

السخف. فإنك لو أضربت عنها جملة، لنقص فهمك وتبلد طبعك، ولا يفتق العقل شيء كتصفح أمور الدنيا ومعرفة خيرها وشرها وعلانيتها وسرها، فاجعل الاسترسال بها ذريعة إلى إحماضك، والانبساط بها سلما إلى جدك، فإنك إن لم تذق نفسك فرح الهزل كرَبَها غم الجد» (٣٩).

فالتوحيدي يرى أن الأشياء الهزلية، والتي تبدو لكثير من الناس سخيفة، هي من الأمور المطلوبة، والمرغوبة، والتي لا ينبغي أن يعرض المرء عنها جملة، فإنه لو فعل ذلك لا انخفض مستوى فهمه وتفكيره، وضاق أفق تفكيره، ونضب خياله، وتبلد طبعه وشعوره؛ فهذه الأشياء الهزلية والمضحكة، والتي تصل أحيانا إلى حد السخف، مفيدة في رأي التوحيدي في شحذ مدارك العقل، وتنشيط طاقاته، إنها وسيلة من وسائل تصفح أمور الدنيا ومعرفة أحوالها وتقلباتها وتبدلاتها، خيرها وشرها، سرها المكتوم وعلنها المذاع، ومن ثم تكون المعرفة لدى التوحيدي، وكذلك حب الاستطلاع، بلا حدود، فمن المطلوب – في رأيه – إليه ترك العقل ينطلق ويعرف ويمرح، ولا يضع حدودا لحركته، فيكون الاسترسال بالنسبة إليه وسيلة للإحماض (الانتقال من الجد إلى الهزل) والانبساط وسيلة للالتزام والعمل، فالنفس إن لم تذق «فرح الهزل» أصابها كرب «غم الجد». ويقول كذلك في «البصائر والذخائر»: «ومتى سمعت التهكم في القول عرفت فضل النعمة في الاقتصاد، ومن لم يعرف الإضاعة لم يعرف الحزم، وقيل لعمر فلان لا يعرف الشر: قال: ذلك أجدر أن يقع فيه» (٤٠).

إذن فبأضدادها تتمايز الأشياء، فمن لم يعرف التهكم لم يعرف الجد، ومن لم يعرف السوء لم يتجنبه، ولمن لم يعرف الإنفاق لم يعرف التوفير، ومن لم يعرف الاقتصاد لم يعرف النعمة، وقد أوردنا آراء مماثلة سابقا خاصة بالجاحظ؛ وهكذا يبدو التهكم هنا أمرا سلبيا في نظر التوحيدي، لكنه وسيلة أو تجربة لا بد منها لمعرفة الجدية والالتزام، والبعد عن أخطاء القول والفعل والسلوك.

وقد قال التوحيدي في البصائر «والنفس تحتاج إلى بشر، وقد بلغني أن ابن عباس كان يقول في مجلسه بعد الخوض في الكتاب والسنة والفقه والمسائل؛ «أحمضوا»، وما أراه أراد بذلك إلا لتعدي النفس لئلا يلحقها كلال الجد، ولتقتبس نشاطا في المستأنف، ولتستعد لقبول ما يرد عليها فتسمع» (٤١).

هكذا يكون للهزل أثره الإيجابي «في صحة النفس، وجودة العقل، وصفاء الذهن، وغزارة الفكر، فالهزل غذاء وداء، ينفي عن الطبق الثقل والكثافة، ويدرأ عن الفهم الضحك والفتور. وقد تفرد أبو حيان بالتعبير عن هذه الخاصية الوقائية للهزل على مستوى الذهن والمدارك العقلية، وكذلك مواصلة التعلم والعلم والعمل، واستئناف النشاط بحواس نشطة، ومدارك مستيقظة»[٤٢].

ويعلي التوحيدي من قدر المنى، والأمنيات، والتفاؤل، والاستبشار، والضحك، والسرور، ويقول إن هذه الحالات لا تشتمل على نفع ظاهر أو عاجل أو معروف، أو محدد المكان، والموضع، لكنها عظيمة الخير في باطن النفس، وفي أعمال الشعور والعقل، وثمرتهما واضحة لو تفكر المرء في الأمور، وأدرك عواقبهما، فلم يترك نفسه لعنان الجد وعنائه، ونعم بدلا من ذلك براحة المنى، وخلو البال والتفرغ، واستفاد مما يمنحه له الضحك من سرور، وتنشيط للذهن والوجدان، وكذلك للعلاقات البشرية. فكما جاء في البصائر أيضا: «.. وكذلك صنع الله فى الجد والمزح، في إمتاعه بالمنى والضحك، وهما، وإن كانا فى ظاهر الأمر لا يعجلان عليك نفعا معروف المكان، فإنهما يحدثان خيرا في باطن النفس، ويثمران نفعا عند تعقب الأمور، لأن المنى استراحة وتفرع، والضحك سرور وتنشيط» [٤٣].

روى التوحيدي في البصائر «كثيرا من الملح والنوادر والفكاهات، وبعضها في غاية البذاءة، ولا سبيل إلى إثباتها. وكان يروي كثيرا منها على مسامع الوزير ابن سعدان بألفاظ صريحة جارحة، يثير صدورها عن مثله العجب مع ما نسب إليه من تزمت ووقار».

وقد صور التوحيدي سلوك الشخصيات التي أراد السخرية منها على أنه أسلوب آلي رتيب يصور فيه الفعل مطردا على وتيرة واحدة، وتخرج فيه العبارة معادة يكررها اللسان على فترات منتظمة، وتتخذ فيه العادة طابعا ميكانيكيا يلتزمه الشخص ولو لم يكن ثمة داع إلى ذلك. وقد احتلت صور «الصاحب» المضحكة جانبا كبيرا من هذا الفن عنده، خاصة في كتابه «مثالب الوزيرين» فقد وصف شخصية «الصاحب بن عباد» على لسان ابن العميد بصفات يعف القلم عن ذكرها هنا [٤٤].

ويذكر «محمد بلقراد» في رسالته عن «الفكاهة والضحك في الأدب العربي» أن التوحيدي قد استخدم في أدبه المضحك أسلوبين اثنين: «فهو تارة يعمد إلى أسلوب الهجاء الساخر العنيف، أسلوب العداء على خصمه والقضاء عليه بإفشاء معايبه، وإضحاك الناس من مقابحه، ونقائصه، وقد أهله للتبريز في هذا المضمار ما اشتهر به من البارعة الفنية في الكتابة، واقتدار قلمه المرهف البليغ على البيان الساحر، وما كان يحمله في أطواء نفسه وأعماق قلبه من حقد شديد، وسخط عارم، على الناس جميعا، بوجه عام، وعلى من يعاديه بوجه خاص.

وخير مثال لهذا النوع من أدب السخر والتهكم ما كتبه عن الوزيرين أبي الفضل وابن العميد، ولا سيما عن الصاحب بن عباد عدوه اللدود. وتارة يعمد التوحيدي إلى استخدام أسلوب عذب ممتع وهو أسلوب التفكه البارع اللطيف، والدعابة الحلوة، والضحك البرئ، يهدف بذلك إلى الترفيه عن نفسه لكثرة ما ألم بها من هموم وأكدار. ونجد أمثلة على ذلك في كتابيه: «الإمتاع والمؤانسة»، و «البصائر والذخائر» (٤٥).

والتوحيدي متأثر بأفكار أستاذه الجاحظ، لكن رؤيته للفكاهة والضحك أقل عمقا من أفكار الأستاذ.

ثالثا: الظرفاء والمضحكون

استأثرت الظواهر الخاصة بالظرف والظرفاء، والضحك، والمضحكين، باهتمام الناس على كافة مستوياتهم المادية والعقلية، وأصبح هناك معلمون للضحك ولتدريب المضحكين، وصارت شخصيات عدة مشهورة بأنها مضحكة هذا الخليفة أو ذاك الأمير.

لقد ضحك العرب ـ كما يقول الدكتور أنيس فريحة في كتابه «الفكاهة عند العرب» ـ كثيرا من فكهين محترفين وكثيرين، وكانوا من فئتين: فئة يضحك منها الناس لغرابة في شكلها الجسماني: قصر أو طول أو قباحة في ملامح الوجه، أو أنف كبير، أو احديداب في الظهر... إلخ. وكانت هذه الفئة تضفي، على ما بها من غرابة في الخلقة، مسحة من التهريج في ملابسها على ما نعهده في المهرجين الذين يرافقون السيرك. وفئة أخرى تضحك الناس بسرعة الخاطر التي تبديها في القول والفعل والحركة. أي أن رأس مال الفئة الثانية العقل والذكاء وموهبة لخلق المضحك. وهؤلاء كانوا على كثير من الثقافة (٤٦).

أحيانا ما يشار إلى هذه الفئة أو تلك الفئات من المتفكهين باسم «الظرفاء»، وقد انتشروا خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين وما بعدهما، واختلفوا فيما بينهم حول غاية الهزل، كما يقول البشير المجدوب في دراسته المهمة حول «الظرف والظرفاء في العصر العباسي»، فمنهم قائل بمجانية الهزل، وآخر بالتزامه، ولكنهم أجمعوا، خاصة في القرنين الثاني والثالث، على أهمية «الكيف»، وأكدوا وجوب مراعاة شرطين أساسيين: النسبة والمقام، نسبة معينة مضبوطة من الهزل هي الحد الدقيق الفاصل بين الجودة والرداءة، ومقام يتحرى في اختياره، بهما تتوافر الصيغة الفنية للهزل، ويكون الضحك راقيا ممتازا، لا مجرد قهقهة رخيصة مبتذلة (٤٧).

لكن مسألة المحافظة على الضحك بحيث يكون راقيا ممتازا مسألة لم تحدث في معظم الأحوال، حيث انقسم الظرفاء فيما بينهم، واختلفوا حول علاقة الجد بالهزل إلى طائفتين: «إحداهما تقول بالاعتدال ووجوب التوازن بين الجد والهزل، لا تفريط في كليهما ولا إفراط، بينما بالغت الطائفة الأخرى في شأن الهزل وترجيح كفته، والتهالك عليه حتى استحال عبثا صرفا» (٤٨).

كان معنى الظرف في البداية – كما يشير الوشاء في كتابه عن «الظرف والظرفاء» – يتعلق بذلك النوع المهذب من السلوك الذي قال عنه «ولن يكون الظريف ظريفا حتى تجتمع فيه خصال أربع: «الفصاحة والبلاغة والعفة والنزاهة» وحيث لا يكون الظرف إلا في اللسان.. يقال عن فلان ظريف أي بليغ جيد المنطق.. ومنه حديث عمر بن الخطاب رضي الله عنه إذا كان اللص ظريفا لم يقطع، أي لأنه يكون له لسان فيحتج به فيدفع عن نفسه» (٤٩)، وذلك في إشارة قريبة مما جاء بعد ذلك لدى «ماكنيل» في كتابه «الوجه»، حين قال إن اللصوص الأكثر ابتساما يكون تعاطف القضاة معهم أكثر من عابسي الوجه المتجهمين (٥٠) وورد عن محمد بن سيرين قوله «الظرف مشتق من الفطنة» (٥١). وقال غيره «الظرف حسن الوجه والهيئة» (٥٢).

هكذا كان معنى الظرف مرتبطا بلطافة الوجه واللسان والملبس والعقل والعلاقات، فهو يشير إلى الفطنة أو الذكاء الذي يتجلى في حلاوة اللسان، ويتجلى كذلك في حسن الهيئة والملبس، وفي نزاهة السلوك والأخلاق، إلى غير ذلك من المعاني التي تجمع بين الأخلاق الحسنة والأناقة، بل إن هذا

المعنى في صورته الأصلية كان يتضمن أيضا التحذير من المبالغة في المزاح، فمن صفاتهم - كما جاء في «الموشي» - «التجالل عن المداعبة واللعب، وترك التبذل بالسخافة والصياح بالفكاهة والمزاح لأن كثرة المزاح؛ يذل المرء، ويضيع قدره، ويزيل المروءة، ويفسد الأخوة، ويجتري على الشريف الحر أهل الدناءة والشر» (٥٣).

أما ما حدث بعد ذلك فهو مضاد الأمر ونقيضه، حيث اتسع مفهوم الظرف فأصبح من أخص خصائص نظرة الظريف إلى الحياة «إكباره للضحك»، والرفع من قدر الهزل، وتوفيه حقه حتى يحله مكانة ممتازة من حياته بحكم طبيعة الظرف فيه (٥٤).

أسهمت فئة من الظرفاء في إثراء الأدب والشعر، وابتكار الصور، وتوليد المعاني واختراعها، ومنهم أبو نواس، والحسين بن الضحاك، وابن المعتز، وغيرهم ممن امتاز أسلوبهم بالخفة والرشاقة والعذوبة والطرافة، فاشتهرت أشعارهم وعرفت بهم، ووسمت باسمهم منسوبة إليهم، ولا سيما الغزل، فقيل: «غزل الظرفاء» على سبيل الإعجاب والتقدير (٥٥) أما طائفة أخرى منهم فأصبحت حياتهم ونوادرهم وحكاياتهم موضوعات تثير السخرية والضحك والتعجب، ومنها شخصيات عدة اشتهرت، يزخر بها كتاب الأغاني للأصفهاني، و «الهوامل والشوامل» و «الإمتاع والمؤانسة» للتوحيدي، و«البخلاء» و «البيان والتبيين» للجاحظ وكذلك رسائله، و «العقد الفريد» لابن عبد ربه، و «طبقات الشعراء» لابن المعتز و «الشعر والشعراء» و «عيون الأخبار» لابن قتيبه، و «الأمثال» للميداني، و «يتيمة الدهر وثمار القلوب» للثعالبي، و «معجم الأدباء» لياقوت الحموي، وإلى غير ذلك من كتب التراث التي اهتمت بهذه الظاهرة، ورصدت حكاياتها وإبداعاتها.

هكذا تقابلنا شخصيات مثل: أبو علقمة الذي عرف بتقعره في اللغة، وجحا صاحب نوادر الغفلة الشهيرة وصاحب الدعابات التي تدل على الفطنة أيضا، ومنهم كذلك أبو دلامة، وهو شاعر مخضرم عاصر الأمويين، وبرز في التفكه في بلاط العباسيين، وخاصة في أيام المنصور والمهدي (٥٦). وكان شاعر فكها هجاء مقذعا يخاف الناس لسانه، ومنهم كذلك أبو النجم الذي نفخ في الرجز والشعر روحا جديدة، وطبع الأدب بميسم مشرق متفكه وفصل الأدب الفكاهي عن الهجاء، وأعطاه مقوماته وشخصه، ومنهم أبو الشمقمق «الذي امتاز عن سائر

شعراء العصر العباسي الكثيرين بميزة اختص بها، وهي استخدام الفكاهة ليقي بها نفسه من ألم الفاقة والبؤس والشقاء، فعرف كيف يرتفع بنفسه بفضل تهكمه الساخر على شقائه، وعلى الناس، وعلى الحياة» (٥٧).

ومنهم أيضا أشعب الذي اشتهر بتطفله وولعه بالطعام، وله نوادر كثيرة يذكرها صاحب الأغاني، ومنها، مثلا،أنه كان يرتدي ملابس تشبه ملابس المهرجين، فيقال إنه أدخل يوما على الوليد بن زيد وقد ارتدى نوعا من السراويل القصيرة تصل إلى الركبة وما فوقها وتستر العورة، وصنع للسروال ذيلا يشبه ذيل القرد، وعلقت برجليه أجراس، ووضع على عنقه جلاجل، فدخل وهو أعجب من العجب. ثم هناك حكايته مع الغاضري الذي نافسه في بهرجته وتهريجه، فذهب إليه وغضن وجهه وعرضه، وحدب ظهره، وأتى بحركات كثيرة بوجهه وجسده (٥٨) مما يذكرنا بتلك المرونة الجسدية التي يتصف بها الآن الممثل الكوميدي الأمريكي (الكندي الأصل جيم كاري)، والذي يطلق عليه لقب «الرجل ذو الوجه المطاطي».

ومن الحكايات الطريفة التي تروى عن هذه الفئة ما يروى عن الشاعر «أبي العبر»، الذي كان شاعرا جادا ثم عدل إلى الهزل والتحمق، كما يقول صاحب الأغاني، وكان أديبا حافظا للأخبار من أهل بغداد، صنف كتبا كثيرة منها «جامع الحماقات، وحاوي الرقاعات»، وكان المتوكل يرمي به في المنجنيق إلى البركة، فتطرح عليه الشباك ويصطاد فيخرج، وله نوادر كثيرة، ويقال إنه كسب بالحمق أضعاف ما كسب كل شاعر في عصره بالجد (٥٩).

ولا يفوتنا أن نذكر أيضا شخصية «بهلول» الذي صار عنوانا للغفلة والحمق الظاهر، مع قدرة مدهشة على ملاحظة دقائق الأمور، مما قد يفوق أعظم الناس حظا في العقل، ولأنه اشتهر بالغفلة فهو لا يؤخذ مأخذ الجد مهما قسا في القول أو الفعل. وهكذا يصبح الهزل أحسن وسيلة للتعبير عن الرأي في أمور لا يتاح التعبير عنها صراحة.. وقد ورد ذكره في «أخبار الأذكياء» «لابن الجوزي» ضمن من أسماهم «عقلاء المجانين»، وتدل حكاياته على فطنة، في حين كان الناس يعاملونه معاملة الغافلين (٦٠).

ويحدثنا التيفاشي، الذي عاش في القرن السابع الهجري، في كتابه «نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب»، عن طائفة «المنصفعة»، فيقول «اعلم أن الملوك لا يخلو أحدهم من نديم يصفع قدامه، ويلعب بين يديه. يسره ويؤنسه» (٦١).

بل إنه يرى في الصفع بابا من الظرف، فيقول «ألا نرى الأحباب يتخامشون ويتداعبون بالقرص والعض واللطم على الخد، والضرب بالكف على بعض جوارح البدن؟» ويقول كذلك «وليس يحدث من مد اليد إلى القفا سوء، ولا يحذر من جهته مكروه، وهو أدخل في باب الظرف واللطف عن غيره»(٦٢).

وهكذا وصلت الأمور إلى قمتها في الابتذال السخف، بل إن التيفاشي، وبتأثير من أفكار أبوقراط وجالينوس عن الأخلاط وسوائل الجسم التي أشرنا إليها في الفصلين الأول والخامس، أشار إلى إمكان استخدام الصفع كوسيلة لعلاج الأمراض، فيقول: «فإذا وجد الصفع المعتدل أكسب القفا حرارة لطيفة مقدارها في الدرجة الثانية من الحرارة الغريزية، فحل ذلك الدم» (٦٣).

كذلك يحدثنا بعض الكتاب والمؤرخين عن تدريب المفكهين والمهرجين والمضحكين بشكل تفصيلي يقترب من عمليات تدريب الممثلين في العصر الحديث.

رابعا: عن الحماقة التي أعيت من يداويها

مثلما استأثر البخل والبخلاء باهتمام الجاحظ، ومثلما تندر صاحب «الأغاني» على كثير من الأدعياء والمتطفلين، فكذلك كان الحمق والحمقى والتحامق من الموضوعات التي اهتم بها العرب، وضحكوا منها وسخروا من أصحابها كما سنوضح ذلك الآن.

جاء في «المستطرف في كل فن مستظرف» للأبشيهي أن الحماقة كما قال ابن الأعرابي مأخوذة من «حمقت السوق» إذا كسدت، فكأنه (أي الأحمق) كاسد العقل والرأي فلا يشاور، ولا يلتفت إليه في أمر من الأمور، والحمق غريزة لا تنفع فيها الحيلة، وهو داء دواؤه الموت» (٦٤).

فإذا كان البخل في رأي الجاحظ فسادا إراديا في الأخلاق، فإن الحمق في رأي جمهرة النقاد والباحثين العرب فساد لا إرادي في العقل، علاجه الموت، فهو غريزة لا تنفع معها حيلة ولا طب، وكما قال المتنبي:

لكل داء دواء يستطب به

إلا الحماقة أعيت من يداويها

هكذا يكون الحمق نقصا في العقل والذكاء، ويقول الأبشيهي عنه «ومن قل دماغه قل عقله، ومن قل عقله فهو أحمق، وأما صفته من حيث الأفعال، فترك نظره في العواقب وثقته بمن لا يعرفه، ولا عجب، وكثرة الكلام، وسرعة

الجواب، وكثرة الالتفات، والخلو من العلوم، والعجلة، والخفة، والسفه، والظلم والغفلة، والسهو، والخيلاء، إن استغنى بطر، وإن افتقر قنط، وإن قال أفحش، وإن سئل بخل، وإن سأل ألح، وإن قال لم يحسن، وإن قيل لم يفقه، وإن ضحك قهقه، وإن بكى صرخ، وإن اعتبرنا هذه الخلال وجدناه في كثير من الناس، فلا يكاد يعرف العاقل من الأحمق» (٦٥).

نستطيع أن نلاحظ من الفقرة السابقة أن فكرة العرب القديمة عن الحماقة فكرة جامعة غير مانعة كما يقول المناطقة، فهم وضعوا فيها أو داخلها كل الصفات السلبية التي أدركوها لدى البشر جميعهم، سواء كانوا من الحمقى، أو لم يكونوا، إنها فكرة حاولت أن تفسر كل شيء، ومن ثم لم تفسر أي شيء في النهاية. فالأحمق من الناحية العقلية ناقص العقل،أي ناقص الذكاء، أو بالمصطلح الحديث متأخر (أو متخلف) عقليا. أما من الناحية السلوكية فهو:

(١) يفتقر إلى الاستبصار ولا يدرك عواقب الأمور. (٢) سريع الثقة بالناس. (٣) كثير التعجب والاندهاش. (٤) كثير الكلام (٥) سريع الإجابة والاستجابة. (٦) كثير الحركة والالتفات حوله. (٧) عجول أو مستعجل. (٨) خال من العلم. (٩) متسم بالخفة. (١٠) والسفه. (١١) والغفلة. (١٢) والسهو. (١٣) والخيلاء. (١٤) متبطر عند الغني، وبخيل عن السؤال، وقانط عند الافتقار. (١٥) ملحاح في السؤال، فاحش القول ولا يحسن الكلام. (١٦) لا يحسن فهم ما يقال. (١٧) يقهقه عند الضحك، ويصرخ عند البكاء... إلخ.

تلك الصفات التي يتعلق بعضها بخصائص عقلية مثل نقص الذكاء، والمعلومات، وبخصائص سلوكية مثل الخفة، وسرعة الجواب، والقهقهة، وبخصائص اجتماعية أخلاقية مثل البخل، والفحش في القول، فإذا استبعدنا خاصية انخفاض مستوى الذكاء؛ وجدنا أن الأحمق في الصورة العربية هو الشخص السيئ السلوك الذي لا يلتزم بالأخلاق ولا بالتعاليم القويمة من الناحية الدينية (يقهقه عند الضحك -فاحش القول- إذا استغنى بطر وإذا افتقر قنط- وإن سئل بخل، وإن سأل ألح).

هكذا يكون الحمق فسادا في العقل، وينعكس بدوره على فساد الأخلاق والسلوك. ومن ثم كان الحمق موضوعا للضحك والسخرية والتحذير منه.

لكن نظرة العرب إلى الحمق والحمقى نظرة تعروها أيضا - إضافة إلى ما ذكرناه- تصورات غريبة تبعد عن الدقة العلمية فقد كان العرب يستدلون- كما يقول الأبشيهي- على الحمق بطول اللحية «لأن مخرجها من الدماغ، فمن أفرط طول لحيته قل دماغه، ومن قل دماغه، قل عقله، ومن قل عقله، فهو أحمق» (٦٦).

على كل حال، علينا أن نعود الآن إلى المرجع العربي الأساسي في هذا الأمر، وهو كتاب «أخبار الحمقى والمغفلين» لابن الجوزي، وهو كتاب قادر على إثارة الابتسام والضحك، حيث تهيمن عليه روح الفكاهة والتهكم منذ بدايته، بل بدءا من عنوانه وحتى نهايته (٦٧).

فعنوان هذا الكتاب كاملا هو «أخبار الحمقى والمغفلين، من الفقهاء والمفسرين، والرواة والمحدثين، والشعراء والمتأدبين، والكتاب والمعلمين، والتجار والمتسببين، وطوائف تتصل بالغفلة بسبب متين». هكذا نجد أن الحماقة أو الغفلة منسوبة لأكثر من عشر من الطوائف أو المهن داخل المجتمع حتى لا تكاد تخلو طائفة أو مهنة من هذه الصفة المزرية والمضحكة في الوقت نفسه.

أما صاحب هذا الكتاب ومؤلفه، فاسمه وألقابه شديدة الطول والفخامة، بشكل يثير الابتسام، وربما الضحك أيضا، فالكتاب يعود إلى مؤلفه الذي عاش فى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، ومكتوب على غلافه أنه من «تأليف الشيخ الإمام العالم العامل الورع الزاهد الفاضل وحيد دهره وفريد عصره شيخ الإسلام والمسلمين وبقية السلف الصالحين، أبي فرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي رضي الله عنه».

هكذا يبدأ الضحك، أو على الأقل الابتسام، منذ البداية، منذ غلاف الكتاب حتى لو لم يكن ذلك مقصودا أو مرادا من المؤلف أو الناشر.

يتحدث ابن الجوزي في كتابه المهم هذا عن الحماقة ومعناها، وكيف أن الحماقة غريزة، وعن اختلاف الناس في الحمق وأسماء الحمقى وصفاتهم، والتحذير من صحبتهم، والأمثال العربية الدالة على الحمق، وذكر جماعات من العقلاء صدرت عنهم أفعال الحمقى، وأصروا عليها مناصرين لها، فصاروا بذلك الإصرار حمقى ومغفلين، وذكر كذلك المغفلين من الرجال والنساء، ومن القراء والمصحفين والمغفلين من رواة الحديث والأمراء، والولاة، والقضاة، والكتاب، والحجاب، والمؤذنين، والأئمة، والأعراب، والمغفلين المتحذلقين، والمغفلين من الوعاظ، والمتزهدين، والمعلمين، والحاكة، حتى لا تكاد تخلو فئة، أو طائفة، كما قلنا منهم.

ويذكر ابن الجوزي عن ابن إسحاق قوله: عن ابن إسحاق قال: «إذا بلغك أن غنيا افتقر صدق، وإذا بلغك أن فقيرا استغنى فصدق، وإذا بلغك أن حيا مات فصدق، وإذا بلغك أن أحمق استفاد عقلا فلا تصدق».

ويذكر الأوزاعي أيضا أنه قال: بلغني أنه قيل لعيسى بن مريم عليه السلام: يا روح الله إنك تحيي الموتى؟ قال نعم بإذن الله، قيل وتبرئ الأكمه؟ قال نعم بإذن الله، قيل فما دواء الحمق؟ قال: هذا الذي أعياني.

والحمق - في رأي ابن الجوزي- غريزة وطبع يصعب الشفاء منه، ويستدل على ذلك بحكايات كثيرة، وكذلك ما يقوله بعض حكماء الشعراء:

وعلاج الأبدان أيسر خطبا

حيث تعتل من علاج العقول

أما الدواعي التي دعته إلى تأليف هذا الكتاب فيقول عنها ابن الجوزي:

(١) إن العاقل إذا سمع أخبارهم عرف قدر ما وهب الله له مما حرموه، فحثه هذا على الشكر.

(٢) إن ذكر المغفلين يحث المتيقظ على اتقاء أسباب الغفلة إذا كان داخلا تحت الكسب وعامله فيه الرياضة، أما إذا كانت الغفلة مجبولة في الطباع، فإنها لا تكاد تقبل التغير.

(٣) أن يروّح الإنسان قلبه بالنظر في سير هؤلاء المنحوسين حظوظا .. فإن النفس قد تمل من الدأب في الجد، وترتاح إلى بعض المباح من اللهو، وقد قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم) لحنظلة: «يا حنظلة ساعة وساعة»، أي ساعة للعمل والعبادة، وساعة للراحة والمباح من اللهو [٦٨].

إذن، هناك ثلاثة دوافع أساسية تقف وراء تأليف ابن الجوزي لكتابه هذا: أولها دافع ديني، حيث ينبغي أن يشكر الإنسان ربه حين يقارن بين ما وهبه الله له من عقل وبين ما عليه هؤلاء الحمقى من نقص في العقل، وثانيها: دافع عملي تجاري، حيث إن ذكر المغفلين وحماقاتهم يساعد الإنسان على التيقظ في الحياة والعمل والتجارة مثلا، فلا يقع في أخطائهم، وخاصة إذا كانت هذه الأخطاء تقع لأناس ليسوا بالحمقى أو الغافلين على نحو أصيل فطري، بل حدث لهم ذلك على سبيل الكسب أو الاكتساب، أو خلال الخبرة أو الظرف المؤقت، ومن ثم يمكن الإنسان حتى إذا كان غافلا ذات مرة في موقف معين أن يعود ويئوب ويتجاوز غفلته وحماقاته، أما الغفلة المحمولة في الطباع، أي الفطرية الغريزية، أي الحماقة، فلا شفاء منها.

أما ثالث هذه الدوافع فهو: ترويح القلوب والنفوس؛ فالقلوب إذا كلت عميت كما جاء في الحديث الشريف، والدأب أو الاستمرار في الجد يجعل النفس تمل وتسأم، أما بعض المباح من اللهو فيجعلها تتجلى وتشرق. والنظر في حكايات هؤلاء الحمقى والمغفلين هو من الأمور المضحكة المبهجة التي تطرد السآمة عن القلب، والملالة عن النفس. وهنا يقول ابن الجوزي: «وما زال العلماء والأفاضل تعجبهم الملح ويهشون لها لأنها تجم النفس، وتريح القلب من كد الفكر» (٦٩).

وهكذا تكون نظرة ابن الجوزي إلى العلاقة بين الجد واللهو أو الهزل شبيهة- إلى حد ما - بنظرة الجاحظ، وغيره من الأدباء والنقاد العرب والمسلمين، حيث يكون اللهو وسيلة لمعاودة الجد، وتبديد التعب أو الكف العصبي المتراكم بفعل استمرار العمل، أو مواصلة التفكير الجاد.

لكن الجاحظ يختلف عن ابن الجوزي في أنه نظر إلى اللهو على أنه ليس فقط ضروريا للجد، أي لاستمراره ومواصلته؛ لكنه أيضا هدف في ذاته، فالإنسان لا يعمل إلا من أجل أن يستريح، ولا يكد إلا من أجل أن يلهو، فالراحة غاية في ذاتها، وهي ترتبط لديه بالرخاء. أما ابن الجوزي فاللهو أو الراحة وسيلة لغاية هي العمل ؛ ولذلك فهو يقول: «فقد بان مما ذكرنا أن نفوس العلماء تسرح في مباح اللهو الذي يكسبها نشاطا للجد فكأنها من الجد لم تزل» (٧٠).

ويكون «مباح اللهو» أمرا ضروريا للناس كافة، والعلماء خاصة، هؤلاء جميعهم الذين تهيمن على حياتهم وأعمالهم روح الجد، وقد يصابون بالسأم. لذلك يكون هذا «اللهو المباح» هدأة مؤقتة يعودون بعدها إلى أعمالهم وكأنهم لم يتركوها قط.

ويذكر ابن الجوزي هنا طائفة من الأخبار والأشعار والملح والأقوال المأثورة والأحاديث الشريفة التي تؤكد وجهة نظره، ومنها - تمثيلا لا حصرا - قول الشاعر أبي فراس الحمداني:

أروح القلب ببعض الهزل
تجاهلا مني، بغير جهل
أمزح فيه، مزح أهل الفضل
والمزح، أحيانا، جلاء العقل

وينتهي من ذلك كله إلى القول إنه حتى الحديث الشريف المشهور القائل: «كثرة الضحك تميت القلب» قد فهم خطأ، فهو لا يحذر من الضحك؛ بل يحذر من الإغراب أو الاستغراق فيه، حيث «يكره للرجل أن

يجعل عادته إضحاك الناس، لأن الضحك لا يذم قليله، فقد كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يضحك حتى تبدو نواجذه، وإنما يكره كثيره، لما روي عنه عليه الصلاة والسلام أنه قال: «كثرة الضحك تميت القلب»، والارتياح إلى مثل هذه الأشياء في بعض الأوقات كالملح في القدر» (٧١).

هكذا يكون الضحك بالنسبة إلى الحياة كالملح بالنسبة إلى الطعام كما يرى ابن الجوزي، الكثير منه غير مطلوب، وغيابه أيضا غير محبب، فكل شيء ينبغي أن يكون بمقدار.

ويميز ابن الجوزي كذلك بين الأحمق والمجنون، فيقول إن الأحمق مقصوده صحيح ولكن سلوكه الطريق فاسد، أما المجنون فأصل إشارته فاسد، فهو يختار ما لا يختار (٧٢). الأحمق، إذن، يحدد الهدف ويخطئ اختيار الطريق الموصل إليه فلا يصل، أما المجنون فهو يخطئ في اختيار الهدف، وكذلك في تحديد طريق الوصول إليه.

والحمق - في رأي ابن الجوزي- ليس درجة واحدة؛ بل درجات، فبعضه قابل للشفاء بالتدريب لا بالتأديب، وبعضه الآخر غريزة لا ينفع معها تأديب ولا تدريب. وللحمق أسماء عديدة ذكرها ابن الجوزي فيما يزيد على أربعين اسما، وقال عنها لو لم يكن للأحمق من فضيلة إلا كثرة اسمائه لكفي (٧٣). ومن هذه الأسماء: «الرقيع، المائق، الأزبق، الهبهاجة، الخرف، الملغ، الماج، المسلوس، المأفوك، الهنبك، الهبنق، الأهوج، الأخرق، الداعك، الذهول، الهجرع، المجع... إلخ».

وهناك أسماء للنساء الحمقاوات منها: الهوجاء، الورهاء، الخرقاء، الخذعل، الرطيئة... إلخ. كما توجد أسماء أيضا للحمقى من الحيوانات. وهناك صفات جسمية وعقلية كذلك لهم تتعلق - في رأينا - بصفات المتأخرين عقليا بدرجاتهم المتنوعة، ومستوياتهم المختلفة، وخصالهم السلوكية. فالحمق - في رأيه - فساد في العقل ينعكس على السلوك ويدعو إلى الضحك.

لقد جرى بناء وجهة نظر ابن الجوزي في هذا الكتاب، خاصة فيما يتعلق بالصفات الجسمية للحمقى، على أساس الأفكار الخاصة بعلم الفراسة، وهو علم ليس علما، في حقيقة الأمر؛ بل إنه نوع من الاستدلال الناقص يستدل من خصائص ظاهرة معينة في الوجه أو الرأس على خصائص خفية في العقل أو الوجدان والسلوك.

ويذكر ابن الجوزي عن أصحاب الفراسة هؤلاء قولهم «إذا كان الرجل طويل القامة واللحية فاحكم عليه بالحمق، وإذا انضاف إلى ذلك أن يكون رأسه صغيرا، فلا تشك فيه». وهو كلام غير دقيق علميا بطبيعة الحال، لكن هناك نظرة أخرى لديه قريبة من النظرة العلمية الحديثة، حيث يقول: «وكلام الأحمق أقوى الأدلة على حمقه» [٧٤] وحيث يدل الكلام، شكلا ومضمونا، على طبيعة التفكير، ومن ثم يصح أن يكون وسيلة دقيقة في الاستدلال على حال العقل.

على كل حال يزخر هذا الكتاب بكثير من الأقوال، والتحليلات، والحكايات لفئة الحمقى، والمغفلين، بقصد ترويح النفس قليلا، والخروج من عناء العمل إلى حرية اللهو المباح، وهي كثرة يصعب أن نحيط بها في هذا الحيز الصغير، ونكتفي بأن نختتم كلامنا هنا بذكر بعض الطرائف التي ذكرها بن الجوزي في كتابه، والدالة على طرافة سلوك الحمقى والمغفلين:

١- سمع جحا مرة شخصا يقول: ما أحسن القمر.. قال: أي والله خاصة في الليل.

٢- قال أبو العباس: سألت رجلا طويل اللحية: ما اليوم؟

قال: والله ما أدري، فإني لست من هذا البلد.

٣- كان أعرابي يقول: اللهم اغفر لي وحدي، فقيل له لو عممت بدعائك فإن الله واسع المغفرة، فقال: أكره أن أثقل على ربي.

٤- تذاكر قوم قيام الليل وعندهم أعرابي فقالوا له: أتقوم الليل؟ قال: أي والله.. قالوا: فماذا تصنع؟ قال: أبول وأرجع أنام.

٥- قال أبو كعب القاضي في قصصه: كان اسم الذئب الذي أكل يوسف كذا وكذا، فقالوا له: فإن يوسف لم يأكله الذئب، فقال: إذن هو اسم الذئب الذي لم يأكل يوسف.

٦- قيل لمغفل: لقد سرق حمارك، فقال: الحمد لله لأنني ما كنت عليه.

٧- كان لبعض الأدباء ابن أحمق، وكان مع ذلك كثير الكلام، فقال له أبوه ذات يوم: يا بني لو اختصرت كلامك إذ كنت لست تأتي بالصواب.. فقال: نعم، فأتاه يوما فقال: من أين أقبلت يا بني؟ قال: من سوق.. قال لا تختصرها هنا، زد الألف واللام، قال من (سوقال)، قال له: قدم الألف واللام قال: من (ألف لام سوق) قال: وما عليك لو قلت: (السوق) فو الله ما أردت من اختصارك إلا تطويلا [٧٥].

ويزخر كتاب ابن الجوزي هذا بالحكايات والطرائف والنوادر المضحكة الخاصة بالغفلة والتي تنسب إلى أهل حمص في سوريا، أو غيرها من المدن العربية، وبعضها ذكره الجاحظ في كتاباته، وهناك نوادر كثيرة عن خلط الحمقى

والمغفلين بين الاسماء والأحداث والتواريخ والشخصيات. وتدور معظم النوادر والحكايات في الكتاب حول أمور الدين، والمال، والجنس، والزواج، والنساء، والتلاعب باللغة، والتوريات، والتظاهر بالمعرفة، والرغبة العميقة في المزاح والضحك، والبحث عن بهجة عميقة مفتقدة في جوانب كثيرة من الحياة.

يمكننا، في النهاية أن نقول، هنا، إن الدوافع والأفكار الأساسية للفكاهة والضحك في التراث العربي تتمركز حول فكرة واحدة؛ هي الانتقاد للنقص، والحط من قيمته،أو السخرية منه، سواء كان هذا النقص متمثلا في البخل الذي هو نقص في الكرم والمروءة، أو في الحمق الذي هو نقص في الذكاء والتفكير، أو في بعض العيوب الجسمية أو العقلية أو السلوكية التي هي نقصان في الكمال أو السواء. ويمكننا القول كذلك إن انتقاد النقص في أي شيء إنما يتعلق في جوهره أيضا بفكرة الهجاء، فالفكاهة عند العرب والمسلمين إنما تقوم بهجاء أي نقص في الأخلاق أو الصفات أو السلوك، فعلت العرب، ذلك من خلال الشعر، ثم فعلته، بعد ذلك من خلال النثر، كما أوضحنا في مواضع عديدة سابقة من هذا الكتاب.

«لم يكتب تاريخ الضحك في الثقافة العربية، بشكل كامل حتى الآن، ومازلنا بحاجة إلى الكتابة عن أعلام التراث العربي الذين لهم صلة بهذا الشأن، على غرار ماكتب باختين عن رابليه» (٧٦).

وقد حاولنا خلال هذا الفصل أن نحيط بنزر يسير من تراث الفكاهة والضحك في الثقافة العربية والإسلامية، فعرضنا باختصار لمجهودات اثنين من أبرز المفكرين في هذا الاتجاه هما: الجاحظ وأبو حيان التوحيدي، كما تحدثنا عن طائفة الظرفاء وخصائصها وأبرز شخصياتها وكذلك فعلنا بالنسبة للحمقى والمغفلين وكان الأمر يستدعي منا أن نفرد قسما خاصا للحديث عن المقامات وكذلك أخبار الشطار والعيارين، وغير ذلك من الموضوعات المناسبة، ولكن هذا ماسمح به المقام المحدود المتاح لهذا الفصل.

8 الضحك في الأدب "في الرواية خاصة"

نتحدث في هذا الفصل عن بعض العلاقات الممكنة بين الفكاهة والضحك والإبداع الأدبي في الرواية خاصة، ونستعرض - بشكل خاص - أهم نظرية حديثة في رأينا وفي رأي كثير من النقاد، تناولت هذه العلاقة وفصلت فيها، ونقصد بها نظرية الفيلسوف والمنظر الأدبي الروسي الشهير ميخائيل باختين، والذي ظلت أعماله مجهولة حتى تمت ترجمتها إلى اللغات الأوروبية في النصف الثاني من القرن العشرين.

ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) فيلسوف وناقد أدبي روسي بارز، له دراسات كانت لها تأثيراتها في حقول معرفية عديدة، كالفلسفة، وعلوم اللغة، والنقد الأدبي، والأنثروبولوجيا. وليس لباختين شهرة برجسون أو فرويد في مجال دراسات الفكاهة والضحك، لكن مع مزيد من نشر أعماله وأفكاره ومفاهيمه ونظرياته تزايدت شهرته، أصبح من المفكرين المهمين الجديرين بالاعتبار والنظر في أي كتاب يتناول موضوع الفكاهة والضحك والثقافة الشعبية

«آه، واأسفاه، يابولينا، واأسفاه، ما أشد مايقترب فن الكوميديا في اتجاهه من مضمون التراجيديا»

عطيل



عموما، وقد أصبحت مفاهيمه الخاصة، مثل: المحاكاة التهكمية الاحتفالية Carnivalesque Parody والحوارية أو الخطاب الحواري Dialogism، واتحاد الزمان بالمكان Chronotype، وغيرها، من المفاهيم المهمة في النظريات النقدية والأدبية، بوجه خاص، وفي الدراسات الثقافية والاجتماعية بوجه عام، كما أن هذه المفاهيم قد بدأت تحتل دورها الملائم في النظريات والكتابات السيكولوجية الحديثة حول الفكاهة والضحك أيضا.

باختين والضحك

كان باختين قد نفي من روسيا عام ١٩٢٠ وفي عام ١٩٦٥ ظهرت الطبعة الأولى من كتابه عن «رابليه وعالمه» وكان لها تأثير كبير هناك حينئذ يشبه اكتشاف قارة مجهولة كما قال أحد النقاد [١].

انتقد باختين نظرية برجسون حول الضحك، فاعتبرها تركز على الوظائف السلبية للضحك، وتهمل جوانبه الإيجابية، فالطاقة الحيوية التي أعلى برجسون من قدرها تصبح قوة تصحيحية تقمع من يخرج عن النظم الاجتماعية المستقرة، ومن ثم تتحول إلى طاقة سلبية. وقد أشرنا إلى ذلك خلال الفصل الثاني من هذا الكتاب. أما باختين فقد أكد أهمية هذه الطاقة الحيوية، وبحث عن أهم تجلياتها، ووجد ذلك في الاحتفالات والولائم، والضحك، وكل ما يؤكد إقبال الإنسان الدائم على الحياة والوجود. ويشترك باختين مع برجسون في اهتمامهما بالفكاهة كما تتجلى في ميدان الأدب، لكن برجسون - كما أشرنا - اهتم بشكل خاص بمسرح الفودفيل الفرنسي، واهتم بشكل أخص بمسرحيات موليير الفكاهية. أما باختين فوجه اهتماماته إلى الفكاهة والضحك خلال القرون الوسطى، واهتم بعد ذلك ـ بشكل خاص ـ بكتابات وأعمال الروائي الفرنسي فرنسوا رابليه (١٤٩٠ - ١٥٥٣ م)، وكذلك كتابات غيره من الكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين، أو من ينتمي منهم إلى عصر التنوير، أو من جاءوا بعدهم، أمثال سرفانتس، وفيلدنج، وثاكري، ودستويفسكي.

لقد أهمل برجسون الإشارة إلى «رابليه»، أما باختين فنظر إليه بوصفه كاتبا بالغ الأهمية في تمثيل الذروة الخاصة بالتراث المتعلق بقرون طويلة من الفكاهة الشعبية، وكذلك في تقديمه خلاصة موجزة لعصر النهضة،



فقد مثلت كتابات رابليه، في رأي باختين، لحظة فريدة اخترقت خلالها الفكاهة الموجودة والمتطورة لقرون طويلة على المستوى الشعبي ميدان الأدب العظيم.

بعد أن قام باختين بدراسة فرويد بعمق، انتقد اهتمامه الجوهري بالأنا Ego واعتبر هذا الاهتمام سلبيا لأنه يحصر الجوانب الإشكالية والمهمة في حياة الإنسان داخل الحدود المتعلقة بالطبيعة والانشغالات الفردية الخاصة فقط، فقد اهتم فرويد باللاشعور الفردي فقط، واهتم بدوره في صناعة النكات أو تأليفها. أما باختين فيرى أنه من المستحيل عزل أي عقل فردي عن العقول الأخرى، وأن الأكثر مناسبة أن تنظر إلى هذا العقل في ضوء علاقته بالآخرين، سواء كان هؤلاء الآخرون معاصرين له، ويعيش بينهم، أو كانوا سابقين عليه، فالعقل الإنساني، في صوره كافة، هو عقل في حالة علاقة ما مع شخص أو أشخاص آخرين، أو مع موضوع ما، أو فكرة ما، خاصة بآخرين، وهو عقل يتوجه، سواء على نحو مباشر، أو غير مباشر، نحو الآخرين. ولذلك فإن الطبيعة الأساسية للعقل الإنساني، في رأي باختين، هي أنه عقل حواري، وما النتاجات الإبداعية لهذا العقل بأشكالها كافة، إلا تمثيلات للخطاب الحواري الذي يقيمه المبدع مع الآخرين. والعلاقات الإنسانية، في أشكالها، هي علاقات حوارية، والضحك في جوهره يقوم كذلك على نوع ما من أنواع الحوار.

هكذا ينبغي دراسة التفكير الخاص بالأنا، وكذلك تطور هذا التفكير، وأيضا تعبير هذه الأنا عن نفسها، بأشكال متنوعة، على أن يتم ذلك كله في ضوء حوار هذه الأنا مع الآخرين. إن هذه الأنا موجودة أكثر مع الجماعة، مع الناس، أكثر من وجودها في أي جانب آخر من حياتها. ولذلك فإن الفكاهة والضحك في تصوره قد تغيرا، ويمكن أن يتغيرا في ضوء التحولات التاريخية التي تطرأ على الجماعات والشعوب [٢]. وقد قال باختين إن المجتمع الأوروبى، أي ثقافته وطريقة تفكيره، قد تغير، وتغيرت الفكاهة معه، خلال عصر النهضة، بوجه خاص، وإن كتابات «رابليه» تمثل مشهدا أخيرا لتلك الروح المضحكة الهدمية التدميرية Subversive، لكنها أيضا روحٌ شديدة الثراء، وروح مفعمة بالحياة التي كانت موجودة في العصور الوسطى وذلك قبل أن تفقد هذه الروح شموليتها أو عموميتها، ويتم تحريفها، وإضعافها بفعل التغيرات التاريخية والثقافية التي حدثت بعد ذلك، وقبل أن تتحول

الثقافة الأدبية الراقية أيضا إلى نوع من الضحك الساخر والتصحيحي، أي إلى ضحك الطبقات المتميزة والمثقفة، والتي تمتلك في أيديها مقاليد الأمور والسلطات، وهذا النوع الأخير من الضحك هو الذي انشغل به برجسون، وعبر عنه في كتاباته (٣).

لقد تتبع باختين مظاهر الضحك وعلاماته خلال العصور القديمة، ووصل بدراساته حتى عصر النهضة، ثم استمر متابعا هذه الدراسات حتى العصور الحديثة، لكن اهتمامه انصب بشكل خاص على العصور الوسطى. إن الضحك في رأيه نوع من التعبير الذاتي عن أفكار مشتركة ومتبادلة، وعن سياقات وسجلات جرى تمويهها فأخذت أشكالا رمزية مرحة، وتعكس هذه الأشكال بدورها الخبرات ووجهات النظر المتصارعة والموجودة معا، والتي لا يمكن أن يفسر أي منها في ضوء المنظور الخاص بالفرد فقط.

باختين والكرنفال

كان الكرنفال عيدا تحتفل به طائفة الكاثوليك الرومان في المسيحية قبل أن يبدأ الصوم الكبير لديهم. ويعود أصل كلمة Carnival في اللغة اللاتينية إلى المصطلح Carnem Levare الذي يعني «استبعاد اللحم أو إبعاده»، حيث لم يكن مسموحا بأكل اللحم خلال الصوم الكبير، ومن ثم، فإن الكرنفال هو الفرصة الأخيرة المسموح فيها بأكل اللحم قبل عيد الفصح. وبشكل عام، كان الكرنفال فرصة أو موسما للمرح الصاخب والابتهاج والاحتفال والتسلية يبدأ عند لقاء الشتاء بالصيف. وفي الأزمنة السابقة على هذه الاحتفالات الدينية المسيحية، وكان الاحتفال تعبيرا رمزيا كذلك عن ذوبان الفروق بين الطبقات العليا والدنيا، وقد ظهر ذلك الذوبان والامتزاج والتفاعل في احتفالات شهيرة، مثل أعياد الحمقى، وعيد الحمار... إلخ (٤).

وقد سك ميخائيل باختين كلمة «الكرنفالية» Carnivalization لوصف عمليات نفاذ أو اختراق الحس الكرنفالي - أو الاحتفالي - للحياة اليومية، وكذلك لوصف الأثر الخاص بالكرنفال في تشكيل اللغة والأدب. ومن الأمثلة المبكرة للكرنفال حوارات سقراط في محاورات أفلاطون التي كان يبدو فيها كل شيء في البداية منطقيا، ثم ما يلبث أن ينقلب الأمر كله رأسا على عقب، فتكتسب الأمور طابعا غير منطقي، وكذلك تلك السخرية التي ترتبط باسم

الفيلسوف ذي الاتجاه الكلبي مينيبوس Minippus، الذي عاش خلال القرن الثالث قبل الميلاد وقد سخر من حماقات البشر، بمن فيهم الفلاسفة، في أعمال تمزج بين الشعر والنثر (٥).

يتميز العنصر الكرنفالي كذلك بوجود التحقير الفكاهي القائم على أساس المحاكاة burlesque والمحاكاة التهكمية والسخرية الذاتية أو من الذات Personal satire. وقد طرح باختين نظرية تقول إن العنصر الكرنفالي في الأدب عنصر تدميري أو هدمي، لكنه هدم من أجل البناء، إنه يقوض دعائم بعض السلطات الاجتماعية أو الثقافية ويقدم البدائل لها، ومن ثم فإن له تأثيرا محررا، واعتبر باختين الكاتب الفرنسي رابليه، الذي ينتمي إلى القرن السادس عشر - كما أشرنا - أبرز الممثلين لهذا الاتجاه.

وفي كتابه «مشكلات حول شعرية دستويفسكي»، الذي نشره عام ١٩٢٩، طور «باختين» فكرة «الكرنفالية» هذه من خلال مقارنته روايات الكاتبين الروسيين تولستوي ودستويفسكي، ففي روايات تولستوي نجد نمطين من الرواية المونولوجية أو رواية النجوى الفردية monologic novel، حيث تكون كل الأمور خاضعة لتحكم الكاتب وأهدافه. أما روايات دستويفسكي فهي تمثل ذلك النمط الحواري dialogic أو المتعدد الأصوات polyphonic من الروايات، فكثير من الشخصيات المتنوعة فيها، تعبر عن وجهات نظر مختلفة ومستقلة، وهذا أمر يصعب أن يكون «متحكما فيه» بواسطة الكاتب، فيعبر من خلال هذه الشخصيات عن وجهة نظر واحدة خاصة به. فالشخصيات في أعمال دستويفسكي ليست فقط «موضوعات» يعبر من خلالها الكاتب، ولكنها أيضا «شخصيات» أو «ذوات» تعبر عن نفسها، ومن وجهة نظرها، وبطريقتها الخاصة، وبكلماتها الدالة المباشرة أو غير المباشرة، وقد اعتبر باختين هذه الصفة الموجودة في أعمال دستويفسكي نوعا خاصا من الأثر الدينامي (التفاعلي/ الحركي) والمحرر الذي يتصور الواقع بطرائق معينة، ويمنح الحرية للشخصيات الفردية، ويعمل على تدمير أو هدم نمط الخطاب الفردي أو المونولوجي المميز لكثير من الروايات التي تنتمي إلى القرن التاسع عشر (بما في ذلك أعمال تولستوي). هذا مع أن باختين لم ينكر دور المؤلف في التحكم في العمل الأدبي ككل، وتوجيهه رغم وجود شخصيات تتحدث بلسانها الخاص (٦).

ضحكة الكرنفال والكتابة

يقول باختين في تعريف ضحكة الكرنفال: «إنها قبل كل شيء ضحكة عيد». هي إذن ليست رد فعل فرديا أمام هذا أو ذلك الحدث الفريد المضحك. إن ضحكة الكرنفال هي - أولا - ملك لمجموع الشعب، فكل الناس يضحكون، إنه الضحك العام، وهي ثانيا: ضحكة عالمية تمس كل شيء، وأي شيء، ومن بينهم المشاركون في الكرنفال. إن العالم كله يبدو هنا، هزليا، فهو يدرك ويعرف في صورته المضحكة، وفي نسبيته المرحة. وأخيرا، فإن هذه الضحكة، مزدوجة، فهي مرحة تفيض بهجة، ولكنها في الوقت نفسه، ساخرة لاذعة، تنكر وتؤكد، وتتوارى وتجيء على السواء [٧].

والكاتب الفرد في رأي باختين هو متحدث باسم هذه الجماعة أو تلك، ويكون الضحك إذا انعكس في كتابات هذا الكاتب، أو إبداعات ذلك الفنان، معبرا عن جماعات وطبقات وفترات تاريخية مختلفة، لكنها تكون أيضا، قابلة للتحديد، ويكون الكاتب كما هي الحال بالنسبة إلى «رابليه» هو القادر على تجسيد صراعات وحالات كل هذه القوى والجماعات والفترات التاريخية في عمله الإبداعي، أي ذلك العمل الذي يكون فرديا على المستوى السطحي البسيط المباشر، ويكون على المستوى الأعمق الزاخر بالدلالات [٨].

وهكذا يكون «علم نفس الضحك» لدى باختين هو أقرب ما يكون إلى علم اجتماع للضحك وعلم لأنثروبولوجيا الضحك أيضا، حيث يرى باختين أن بدايات الثقافة الإنسانية لم تشهد تمييزا أو فصلا حادا بين مستويات هذه الثقافة الشعبية ومستوياتها الرسمية، وأنه حتى في المجال الديني في أوروبا صاحب عمليات الالتزام المتزمت بالدين نوع من الاحتفالات الضاحكة التي تسخر حتى من الرموز الدينية نفسها.

في الفصل الثاني من هذا الكتاب، تحدثنا عن إشارات الفيلسوف كيركجورد إلى ذلك التزاوج الذي كان موجودا في الكنيسة المسيحية في القرون الوسطى بين واقعية الفخر والتباهي وبين الانفصال التهكمي، وهو الانفصال الذي ظهر أحيانا فيما كانت تقوم به الكنيسة الرومانية الكاثوليكية من محاولات لأن تعلو فوق واقعها الجامد المتجهم، وأن تنظر إلى نفسها بشكل تهكمي، ومن ثم ظهرت تلك الاحتفالات مثل عيد الحمار، وعيد الحمقى، وظهر أيضا ما سمي بالكوميديا الشرقية.

يعود باختين إلى ما قبل العصور الوسطى بقرون عدة، ويحاول توضيح أفكاره من خلال إشارته إلى طقوس عبادة الإله ديونيسوس في اليونان القديمة، وهي الطقوس التي كانت المصدر الأساسي للكوميديا، وكانت المصدر الأساسي للتراجيديا أيضا، ولعل قارئ هذا الكتاب يتذكر إشارتنا في بداية الفصل الثاني إلى طقوس عبادة الإله بعل في سوريا القديمة، والتي كانت تشتمل على انفعالات وطقوس مختلطة تمزج بين البكاء والفرح والضحك أيضا.

لكن هذه الوحدة القديمة بدت في رأي باختين، وكأنها كانت تحمل في باطنها، عوامل سلبها أو نفيها، حيث جرى تكريس الانفصال بين هاتين الثقافتين بعد ذلك، وقد تجلى هذا في غلبة روح الجدية والتجهم المصاحبة للدين في القرون الوسطى، والتي ربطت أحيانا بين التدين والجدية، وبين الضحك والشيطان، وهذه الروح نفسها هي التي حاولت الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أن تخفف منها، فتسامحت قليلا، وشجعت بعض الأعياد أوالاحتفالات الهزلية والفكاهية، مثل عيد الحمار، وعيد الحمقى، أوما شابه ذلك، كما قلنا توا. لكن قسما ليس باليسير داخل الكنيسة لم يكن راضيا عن وجود مثل هذه الروح الهزلية، وهذا القسم هو نفسه الذي عبر عنه بعد ذلك وربما في ضوء كتابات باختين - الروائي وعالم السيميوطيقا الإيطالي الشهير «أمبرتو إكو» في روايته الشهيرة «اسم الوردة» والتي سنقوم بعمل تحليل موجز لها في هذا الفصل أيضا.

الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية

ولنعد إلى باختين، ذلك الذي رأى أن الانفصال بين الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية، وبين الجد والهزل، والتدين والتهكم قد تكرس بفعل تزايد الانقسام أو التمايز بين الطبقات، وهكذا، فإنه مع أن تراث وتقاليد عيد الإله ساتورن Saturnalia في روما القديمة ظلت تردد أصداء الضحك الطقس الديونيسي القديم، فإن النمط العام للمجتمع بعد ذلك قد أصبح يأخذ الشكل التالي: إن كل ما هو رسمي يجب أن يكون جادا، أما روح الضحك العابثة غير المقدسة وغير الجادة فيجب طردها ودفعها إلى هناك، إلى أسفل سافلين، إلى المستوى الخاص بالعامة والجماهير

والدهماء. وقد وصل الأمر ببعض الكتاب المسيحيين أمثال «ترتوليان» إلى إدانة الضحك في ذاته، وتفاقم هذا الأمر حتى أصبح التدين قرين الخوف والرهبة والذل وأصبح الضحك هو العدو الشيطاني لكل هذه الحالات.

لكن تحت هذا المستوى الظاهري أو التظاهري ظل هنا تيار تحتي من الثقافة الشعبية، وقد كان تيارا فكاهيا ومرحا وذلك في مقابل التيار الرسمي للثقافة، ذلك الذي كان متسما بالجهامة والجدية المبالغ فيهما.

لقد ظل تيار البهجة والمرح والضحك القديم حيا من خلال هذه الثقافة الشعبية، وهذه الثقافة الشعبية في رأي «باختين» هي القناة الأساسية التي تعبر الجماعات والشعوب من خلالها عن نفسها، وينتشر هذا التعبير منها بعد ذلك إلى كل المستويات، بما في ذلك المستويات الرسمية، تلك التي تحاول أن ترتدي «قناع الجدية» دائما، لكنها أحيانا ما تفلت منها بعض الضحكات، ومن ثم كان سماحها في القرون الوسطى بأعياد الحمار والحمقى، وبالأعياد الدينية التي تجمع في بوتقة واحدة بين الشكل الديني والتعبير الساخر المتفكه. وقد تمثل ذلك، على نحو خاص، في أعياد القرى والمدن، في الاحتفالات والمعارض والمسابقات وكل ما من شأنه أن يجلب الفكاهة والضحك. وكل ما تعبر عنه هذه الروح العامة الخاصة من خلال الاحتفال «أوالكرنفال»، Carnival، والذي تتحول من خلاله كل أنماط أو مستويات التراتب (التدرج) الاجتماعي إلى عكسها، هنا تسود أو تعود المساواة القديمة، تتمحي الفروق، فليست هناك رتب أو مراتب في الاحتفال ولا في الضحك، ليست هناك جدية صارمة رسمية تفصل وتعزل وتبعد بشكل جامد، بل ضحك يوحد ويربط ويحرر كل الطاقات والأفكار.

لكن الكرنفال يستمر فترة محدودة، ثم تعود الأمور إلى مجرياتها الأولى، و هكذا تبدو الأشياء.

لقد تضاعفت هذه الروح الاحتفالية بعد ذلك أيضا، واكتسبت قوة إضافية من خلال تلك الروح القوية المبتهجة الصاخبة المرحة التي كانت السلطات مضطرة إلى قبولها، بل إلى تشجيعها أحيانا أيضا لوجود أساس اجتماعي وسيكولوجي وإنساني خاص بها لا يمكن قهره أو استئصاله، حيث لا يمكن انتزاع البهجة أو الفرح أو الضحك من داخل الإنسان بأية وسيلة أيا كانت، وقد تمثلت هذه الروح أولا في بعض أشكال الأدب الأقل مرتبة مثل الفرس

Farce أو المهـزلة والتي تقـوم على أسـاس «توظيف المرح والتـهـريج وخلق التناقضات والحركات البدنية الهازلة بصفة أساسية. و لا تقوم المهزلة أو الهزلية (أو الفرس) هذه بمسخرة الآداب والموضوعات العامة، والذوق العام، والمؤسسات المصطلح على جوهرياتها، وإنما تعرض ذلك عرضا سيئا، حتى وكأنها تحول أعمدة المجتمع المقننة إلى أطلال وخرائب (٩).

كذلك أخذت تحولات روح الضحك خلال القرون الوسطى بعض الأشكال الفنية الأخرى مثل التعبيرات الخاصة بالبنية المسخية أو الجروتسكية في المخطوطات واللوحات الفنية والعمارة، وكذلك الحكايات الشعبية التي تنتقل شفاهة لا كتابة وفي الطقوس الاحتفالية الموسيقية، والمهرجانات والمسابقات الفنية الشعبية والمآدب أو الولائم والأفراح وكل عمليات الإضحاك التي تقدم أجندة بديلة للحياة الاجتماعية التي كانت سائدة في القرون الوسطى. وهكذا كانت كتابات «رابليه»، بكل ما احتوته من سفاهة أو بذاءة، معبرة عن تلك الروح التي تقاوم الخوف ولا ترهب الجدية، ومن ثم كانت كل عمليات المقاومة والرفض وسوء التأويل لها. وهكذا كانت التماثيل الجروتسكية أو المسخية المنحوتة التي تمزج بين وجه يضحك بطريقة بشعة أو مخيفة وتفسر على أنها وجوه تمثل شياطين وأبالسة شريرة، في حين أن هذه التماثيل في حقيقتها، كما يقول بارك، كانت أشبه بحالات من الإنكار المضحك والنقيض أو الضدي لذلك الرعب المرتبط بالسلطات المهيمنة، أيا كانت (١٠).

لقد كان الكرنفال بالنسبة إلى باختين بمثابة الذروة التي تكرر نفسها على نحو دوري، والتي تعبر كذلك عن الثقافة الشعبية المضادة، تلك التي تتجلى في كل أشكال التعبير، وفي الجروتسكية من كل نوع، والتي يصاحبها الضحك دائما.

وجسد رابليه ذلك على نحو خاص في روايته Gargantua and Pantagruel «جارجانتوا وبانتاجرول» او العملاق وبانتاجرول، خلال القرن السادس عشر.

يقول باختين إن رواية رابليه ككل، منذ البداية حتى النهاية قد نمت وتطورت من أعماق الحياة الخاصة برمتها، وهي تلك الحياة التي كان رابليه نفسه مشاركا فيها، أو على الأقل شاهدا قريبا منها. وترتبط الصور الفنية التي قدمها في تلك الرواية بالعمق والاتساع اللذين كانت عليهما الحياة الشعبية في ذلك الوقت، بكل ما اتسمت به هذه الحياة من حسية وفردية أو جماعية مع عرض تفصيلي للطريقة التي كان الناس يعيشون حياتهم من

خلالها، لقد كانت هذه الصورة بعيدة تماما عن التجريد والرمزية والتخطيطية العقلية العامة التي لجأ إليها الكتاب بعد ذلك ومن ثم يمكننا القول - كما يقول باختين - إنه في رواية رابليه قد امتزج ذلك الاتساع الكوني الخاص بالأسطورة مع ذلك العرض التفصيلي المباشر الحديث العياني الحسي الدقيق الخاص بالرواية الواقعية، فمن خلال صور ومشاهد هذه الرواية، التي تبدو خيالية، نجد الأحداث الواقعية والأشخاص المفعمين بالحياة، وكذلك خبرات الكاتب الثرية، وملاحظاته الحادة (١١).

كان القرن السادس عشر في رأي باختين ـ كما أشرنا ـ بمثابة الذروة في تاريخ الضحك، وكانت رواية رابليه هي أعلى قمة في تلك الذروة. وتميز القرن السابع عشر بثبات النظام الجديد في أوروبا، وبسيادة الأنظمة الملكية المطلقة، وتبلور شكل تاريخي عام إيجابي نسبيا تمثل في فلسفة ديكارت العقلانية، وفي ظهور الجماليات الخاصة بالمدرسة الكلاسيكية - وقد عكست العقلانية والكلاسيكية على نحو واضح - الثقافة الرسمية الجديدة، ومع أنها كانت مختلفة عن الثقافة الإقطاعية الكنسية، إلا أنها كانت أيضا ثقافة تسلطية وجادة، هذا مع أنها كانت أقل جمودا بدرجة واضحة.

لقد ساد الحياة الرسمية الجديدة في أوروبا ميل خاص نحو الثبات والاكتمال للوجود والكائنات، ونمو في طلب المعنى الواحد للأفكار والنغمة الواحدة الجادة. أما التناقض أو الازدواج الخاص بالبنية المسخية، فلم يعد مسموحا به، فقد تحررت الأنواع الكلاسيكية الرفيعة من الفنون من تراث الضحك الخاص بالبنية المسخية، وخلال القرن الثامن عشر فقد الضحك صلته الجوهرية بالنظرة الكلية للعالم، فقد رُبط بالنفي أو الجانب السلبي من الحياة والفكر والفن. لقد حرم الضحك خلال القرن الثامن عشر من لونه التاريخي كما يقول «باختين»، صحيح أن علاقته بالجسم البشري ظلت موجودة، لكنه اكتسب - في ضوء هذه العلاقة أيضا - طبيعة وثيقة بالجوانب التافهة من طريقة الحياة الشخصية الخاصة. لقد فقد الضحك صفته الجماعية والاحتفالية ومع ذلك فإن البنية المسخية لم تنطفئ شمسها تماما، لقد ظلت تضيء بعض أركان الحياة، لقد ظلت حية تدافع عن وجودها في أنواع فنية أقل قبولا من جوانب الجهات الرسمية، ومنها الكوميديا والسخرية والحكايات الخرافية التي تروى على ألسنة الحيوانات مثلا، وجدت

تجسيدا لها أيضا على نحو خاص في أنواع أخرى من الكتابة الصاعدة في ذلك الوقت، وبخاصة في الرواية، وأيضا فيما يسمى بالتحقير الفكاهي من خلال المحاكاة. واستمرت الفكاهة حية على خشبات المسرح الشعبية أو العامة. وكثير من هذه الأنواع له طبيعة معارضة أو رافضة سمحت للبنية المسخية بالتسلل إلى ثناياها، أما داخل الثقافة الرسمية فتحولت طبيعة الضحك وقُلِّل من شأنه. لقد تحولت شخصيات رابليه إلى شخصيات رئيسية في الاحتفالات الملكية وفي المهرجانات وعروض الباليه، وقد بدأ حدوث ذلك خلال القرن السابع عشر، واستمر الأمر بعد ذلك.

وقد أثبتت هذه العروض والاحتفالات ـ مع أنها لم تكن شعبية ـ أن الطبيعة المشهدية للصور الفنية التي رسمها رابليه في روايته، ومن خلال شخصياته، كانت ما زالت مفهومة ومطلوبة، لكن طبيعتها الخيالية والاحتفالية العامة والشعبية قد نسيت، لقد تحولت هذه الاحتفالية من ساحات الأسواق إلى قاعات الاحتفالات الملكية والرسمية، كما خضعت المعاني الخاصة بها أيضا بطبيعة الحال لبعض التغيرات (١٢)، كذلك تسللت الطبيعة الاحتفالية للمهرجانات والأعياد الشعبية إلى أعمال بعض الكتاب البارزين، ومنهم ـ تمثيلا لا حصرا ـ ثربانتس خاصة في دون كيخوته، وكذلك شكسبير، ولدى غيرهما من الكتاب.

البنية المسخية الجديدة: تحولات الضحك

شهدت الفترة الرومانتيكية، وما قبلها أيضا، انبعاث نوع جديد من الاتجاه المسخي لكن مع تغير جذري في معناه، فقد أصبحت البنية المسخية بمثابة التعبير عن نظرة ذاتية فردية إلى العالم، وقد كانت تلك النظرة شديدة الاختلاف عن ذلك التصور الكرنفالي الشعبي الخاص بالعصور السابقة، هذا مع إنها كانت لاتزال تشتمل أيضا على بعض عناصر الاتجاه الكرنفالي، وقد كان أول مثال على هذه البنية المسخية الجديدة هو رواية «تريسترام شاندي» Tristram Shandy لشتيرن Sterne، والتي كانت بمثابة التحويل لتصور رابليه وسرفانتس حول العالم إلى لغة ذاتية خاصة بعصر جديد (١٣).

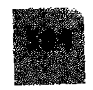
وكان هناك تعبير جديد آخر عن هذه البنية المسخية الجديدة، وتمثل هذا التعبير فيما يسمى بالرواية القوطية Gothic Novel، أو الرواية القاتمة، Black Novel. وقد كان هذا الشكل الجديد أكثر قوة في ألمانيا، حيث نشأ وتطور

على يد كتاب المسرح، وكذلك لدى الرومانتيكيين المبكرين هناك، أمثال لينز وكلينجر وغيرهما، ولدى بعض الروائيين أمثال هايبل وجون بول، ثم بعد ذلك في أعمال هوفمان. وقد قامت هذه الكتابات بالتأثير بشكل واضح في الأدب العالمي في الفترة التالية. أما فردريك شليجل وجون بول فقد أصبحا من أشهر المنظرين لهذا النوع الجديد.

لقد كانت البنية المسخية الرومانتيكية بمنزلة أحد التجليات المهمة داخل عالم الأدب. وقد كانت، بمثابة رد الفعل الحساس المضاد - إذا استخدمنا لغة الفنان التشكيلي التكعيبي الذي ينتمي إلى القرن العشرين «فرديناند ليجيه» - تجاه الكلاسيكية التي ميزت عصر التنوير. لقد كانت بمنزلة رد الفعل الحساس المضاد تجاه التسلطية العقلانية والرسمية والشكلية، وكانت بمثابة الرفض لكل تلك التأكيدات على أهمية ما هو منجز تماما ومكمل، ولتلك الروح التعليمية الزاخرة بالمواعظ الخاصة بعصر التنوير بكل ما اشتملت عليه هذه الروح من تفاؤل محدود ومصطنع، وفي رفضها لمثل تلك الروح اتكأ أصحاب اتجاه البنية المسخية الرومانتيكية في البداية على كل تراث عصر النهضة، وخاصة على عملية إعادة الاكتشاف لشكسبير وسرفانتس من جديد.

لكن، وعلى عكس الاتجاه المسخي الخاص بالعصور الوسطى وعصر النهضة، والذي كان يرتبط - على نحو مباشر - بالثقافة الشعبية، وينتمي إلى الناس كلهم أو الشعب، اكتسب هذا النوع الرومانتيكي من البنية المسخية طابعه الخاص المميز. لقد أصبح الكرنفال فرديا، بدلا من أن يكون جماعيا. وأصبح هذا الكرنفال الفردي متميزا بوجود إحساس فردي حي خاص بالعزلة أو الانعزال. لقد انتقلت روح الكرنفال من الجماعة إلى الفرد، وتحولت إلى فلسفة مثالية ذاتية، وتوقفت عن أن تكون خبرة عيانية مجسدة أو جسدية تشمل الحياة، كما كان الأمر خلال العصور الوسطى وعصر النهضة.

ومع ذلك، يقول باختين، فإن التحول الأكثر أهمية والخاص بالمسخية الرومانتيكية، كان يتعلق أيضا بمبدأ الضحك، فقد جرى الحفاظ على هذا العنصر، فلا توجد جروتسكية أو بنية مسخية قد يمكن إدراكها في المناخ الخاص بالجدية التامة (١٤). وهكذا، فقد اختُزل الضحك إلى نوع من الفكاهة الباردة والتهكم والتساخف، لقد تراجع الوجودُ المبهج السار العالي للضحك، واختزلت قوته المجددة الإيجابية إلى أدنى حالاتها.



الضحك الشعبي والضحك الرومانتيكي

وقد أدى فقدان الضحك لطابعه المبهج، والمجدد في هذا الاتجاه الفني، إلى أن يصبح شديد الاختلاف عن ضحك القرون الوسطى وعصر النهضة، ومن ثم فقد أصبح وثيق الصلة بالرعب. فعالم البنية المسخية الرومانتيكية عالم مرعب إلى حد ما، وعالم غريب بالنسبة إلى الإنسان. إن كل ما هو معتاد ومألوف وعادي وينتمي إلى الحياة اليومية للإنسان، ويمكن تعرفه، قد أصبح ـ من خلال هذه الرؤية ـ لا معنى له، مثيرا للشك والعداوة والتوجس والخوف. لقد أصبح عالمنا الخاص عالما غريبا، لقد تجسد شيء مرعب فيما كان معتادا وآمنا. وكي تحدث تسوية أو حلول وسطى أو علاقات آمنة جديدة مع هذا العالم، لا بد أن يحدث ذلك من خلال عالم أو مناخ ذاتي غنائي، أو حتى صوفي الطابع.

كانت الثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة على ألفة بعنصر الرعب فقط، كما يتمثل في الوحوش المضحكة التي تتم هزيمتها من خلال الضحك، ولذلك تحول ذلك الرعب آنئذ إلى شيء مضحك ومبهج. لقد جعلت الثقافة الشعبية العالم قريبا من الإنسان، ومنحته شكلا جسديا أو مجسدا وأقامت علاقة معه. وفي مقابل ذلك، فإن السيطرة الروحية والمجردة التي سعت إليها الجروتسكية الرومانتيكية. قد أفقدت الحياة الجسدية الخاصة بالطعام والشراب والعلاقة الجنسية، وغيرها، طاقتها المجددة، ومن ثم تحولت هذه الحياة في نظر الكثيرين إلى سلوكيات عامية مبتذلة.

لقد كانت الثقافة الشعبية متحررة من الخوف، ونجحت في توصيل حالة التحرر هذه إلى الجميع. أما الثقافة الرومانتيكية (الجروتسكية) فقد وقعت في براثن الخوف، وحاولت توصيل هذا الإحساس إلى القراء أو المتلقين.

وبينما جرى تدمير شعور الخوف تماما في رواية رابليه وتحول الأمر إلى بهجة ومرح وصخب، فقد كان الأمر على العكس من ذلك في روايات ذلك الاتجاه المسخي الرومانتيكي الجديد، حيث رُكِّز على بناء الخوف أو تكوينه وليس هدمه أو تدميره، وهناك خاصية أخرى يشير إليها باختين وهو يتحدث عن هذا الاتجاه الجديد، فالاتجاه المسخي الرومانتيكي جعل من الجنون موضوعا رئيسيا متكررا وملازما لكل الأشكال المسخية، وذلك لأن الجنون يجعل المصابين به يبدون مختلفين ومخيفين في عيون الآخرين. كما أن هذا الجنون يجعل أصحابه ينظرون إلى العالم بعيون مختلفة وربما خائفة.

في الاتجاه المسخي الشعبي يكون الجنون بمثابة المحاكاة التهكمية المبهجة للعقل الرسمي، وللجدية الصارمة الضيقة الأفق الخاصة بالحقيقة الرسمية. إنه جنون احتفالي كرنفالي. أما الجنون الرومانتيكي فهو يمثل الجانب الكئيب المأساوي من عزلة الإنسان الفرد الوحيد الخاضع في كل لحظة للقمع والتسلط بأشكاله المختلفة (١٥).

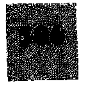
قناع الضحك

ومن الموضوعات المهمة هنا أيضا التي يشير إليها باختين، موضوع القناع، وهو الموضوع المتكرر الأكثر تعقيدا، والخاص بالثقافة الشعبية، حيث يرتبط القناع في هذه الثقافة بالبهجة الخاصة بالتحول والتجسد، أو بهذا التغير النسبي المبهج في الأدوار والأشكال، وبهذا النفي للزي الموحد والتماثل، إنه تعبير رمزي عن الرفض للانصياع والمسايرة حتى للذات الخاصة بالمرء نفسه (١٦).

إن القناع يرتبط بالانتقال والتحول والتناسخ والانتقال إلى الحدود الطبيعية أويرتبط كذلك بالسخرية وبالأسماء المستعارة، ويشتمل على العنصر اللاهي اللاعب الحر من الحياة ويقوم على أساس العلاقات المتشابكة والمتفاعلة بين الواقع والخيال، أو كل ما كان يميز المشاهد والطقوس القديمة. ومن الصعب ـ كما يقول باختين ـ أن نذكر كل التجليات الرمزية والفنية للقناع، لكن القناع يجد تجليات وتجسيدات له في كل أشكال المحاكاة التهكمية، والكاريكاتير، والتكشيرات، والأوضاع الجسمية الغريبة، والإيماءات المضحكة، فكلها مستمدة منه، والقناع يكشف عن جوهر الاتجاه المسخي الشعبي على نحو أصيل.

أما لدى أصحاب الاتجاه المسخي الرومانتيكي فإن القناع قد فقد كثيرا من دلالاته الخصيبة وأصبح يخفي شيئا، يحتفظ بسر ما، يخدع. لقد فقد قوته المجددة، واكتسب صبغة كئيبة مرعبة، لقد أصبح الفراغ المرعب، والعدم يحلق خلفه وحوله (١٧).

لكن، ومع ذلك، ظل القناع الرومانتيكي يحتفظ بشيء ما من طبيعية الشعبية الكرنفالية خلفه، حتى في الحياة المعاصرة يوجد القناع في مناخ خاص، يرتبط بالضحك احيانا، وبالخوف أحيانا أقرب، وقد يمزج بينهما أحيانا ثالثة، ويُنظَر إليه دائما على أنه جزء من عالم ما آخر. إن القناع لم يصبح قط مجرد أحد الأشياء.



شياطين الضحك وضحك الشياطين

كذلك كانت المعالجة الرومانتيكية للشيطان معالجة مختلفة تماما عن المعالجة الشعبية، ففي الحكايات الغامضة التي تدور حول الشيطان في القرون الوسطى، وفي الملاحم التي تقوم على أساس المحاكاة الهزلية، وكذلك في تلك الحكايات الخرافية، كان الشيطان هو الصورة المرحة المناقضة التي تعبر عن وجهة نظر غير رسمية، عن الجانب المادي الجسدي من الحياة. ولم يكن هناك شيء مرعب أو غريب فيه، ففي وصف رابليه للرؤية الشبحية للشياطين في روايته، صوِّرت الشياطين في صورة الأصدقاء المرحين للشخصيات. أما في الرؤية الرومانتيكية، فالشياطين يصوَّرون في صورة شيطانية مرعبة وقاتمة ومأساوية، ويكون الضحك ضحكا أسود وساخرا. هكذا تحولت السخرية الشعبية القديمة من الشياطين، ومعها فكاهة العصور الوسطى إلى ضحك قاتم في الكنائس والأديرة، والقصور القديمة في بداية القرن التاسع عشر. وقد كانت تلك ضحكات قاتمة سوداء ساخرة تضحكها شخصيات وحيدة غريبة التفكير والسلوك وكأنها صورة إنسانية مجَسّدة للشيطان، ولذلك كان من خصائص الاتجاه المسخي الرومانتيكي. أنه في كل حالاته ذو طابع ليلي nocturnal، فالليل وليس النهار، والظلمة وليس النور هما الطابع المميز لهذا النوع الفني، إذ في الظلام يكثر ظهور الشياطين.

وعلى العكس من ذلك كان الطابع النهاري المرتبط بالضوء هو المميز للاتجاه المسخي الشعبي، لقد كان بمثابة الاحتفال بالربيع، وبشروق الشمس، وبالصباح، وحتى لو تمت الاحتفالات الشعبية ليلا، فإن ما كان يميزها هو حلول الضوء محل الظلمة، والصباح محل الليل، والربيع مكان الشتاء.

لقد أطلق جون بول على الاتجاه المسخي الرومانتيكي اسم الفكاهة المدمرة destructive humor وأطلق فردريك شليجل على المسخ أو البنية المسخية عموما اسم «الأرابسك»، واعتبره: «أكثر الأشكال القديمة تعبيرا عن الخيال الإنساني»، وقال إنه: «الشكل الطبيعي للشعر»، وبحث عنه ووجده لدى شكسبير، وسرفانتس، وشتيرن، وجون بول، وقال إن جوهره يكمن في عملية المزج الخيالي بين عناصر متنافرة، أو مختلفة في الواقع، وفي تحطيمه النظام المستقر الخاص بالأشياء والعالم، وفي التخيل الحر للصور الخاصة به، وكذلك في التتابع المتغير للحماسة والتهكم بداخله [١٨].

هذه باختصار نظرية باختين حول الفكاهة والأدب، ومع ذلك، فإن هذه النظرية نظرية أحادية الجانب، كما يقول بعض الباحثين، وذلك لأن صاحبها اهتم بالجانب الإيجابي الخاص بالمرح والضحك والرقص والاحتفال في الظواهر الكرنفالية، وتحدث عن الثقافة الشعبية خلال ذلك كما لو كانت متحررة، أو بعيدة عن الخوف، لكنه لم يهتم بالجوانب السلبية الأخرى، التي كانت تحدث في أثناء ذلك، حيث كان هناك التحلل الأخلاقي، وكذلك المذابح التي أشار اليها المؤرخ الفرنسي إيمانول ليروي لادوريه E-Leray ladurie الذي نشر كتابا عن الاحتفالات الكرنفالية التي كانت تحدث في بعض المدن في جنوب فرنسا خلال القرن السادس عشر، حيث كان الاحتفال يبدأ بشكل عادي من خلال الرقص والأغاني والمظاهر الدالة على المشاركة، ولكن، وبعد فترة وجيزة، يتحول الأمر إلى مذبحة عنيفة يقوم من خلالها النبلاء وأعضاء الطبقة الأرستقراطية في المدينة بمهاجمة طبقات العمال والفلاحين والحرفيين من العامة وقتل عدد كبير منهم، ومن ثم تحولت تلك الاحتفالات إلى نوع من الحرب الأهلية وصلت إلى قمتها في جنوب فرنسا عند نهاية القرن السادس عشر، وهي الحروب التي عرفت باسم حروب الهوجونوت (في إشارة إلى طائفة البروتستانت من الفرنسيين)، ومن ثم فالمسألة لم تكن كلها هكذا كما نظر إليها باختين مجرد مرح وفكاهة واحتفال واسترخاء شعبي، بل كانت هناك مظاهر عنيفة دالة على القسوة والكراهية والمذابح، وهي المظاهر التي أهملها باختين تماما [١٩].

تطور الرؤية القوطية

خلال عشرينيات القرن التاسع عشر كان هناك انبعاث للإبداع الخاص بالاتجاه المسخي لدى أنصار المدرسة الرومانتيكية الفرنسية ونجد تعبيرا جيدا عن هذه الروح لدى فيكتور هوجو خاصة في تقديمه لعمله المسمى «كروموبل»، وكذلك في كتابه الخاص حول شكسبير، وأيضا - وهو ما لم يذكره باختين - في روايته المسماة «الرجل الضاحك».

وقد وضع هوجو بعض الأساطير والأعمال الفنية القديمة مثل الهيدر Hydra والوحش ذي العين الواحد(السيكلوب)، وغير ذلك من الصور القديمة، ضمن طائفة المسوخ، وضمن تصنيفه أيضا الأشكال الأدبية التي

تبدأ من القرون الوسطى. فالمسوخ، كما قال هوجو، في كل مكان، وهي تخلق أشكالها غير المنتظمة والمرعبة، من ناحية، وأشكالها المضحكة والحمقاء، من ناحية أخرى.

والجانب الجوهري في أشكالها هو الجانب المأخوذ من الوحوش. وجماليات الوحوش هي - إلى حد ما - جماليات المسوخ، لكن ومن ناحية أخرى، قلل هوجو من قيمة الاتجاه المسخي بقوله إنه وسيلة للتضاد مع الجليل، أو التناقض معه ومعارضته. إن المسخي والجليل يكمل كل منهما الآخر في ضوء ما يرى هوجو، وقد تحققا بشكل كامل لدى شكسبير، فنتج من ذلك الجميل الحقيقي، وهو ما عجز الكلاسيكيون عن الوصول إليه [٢٠].

وكما يشير ماهر شفيق فريد، فإنه مع انتشار الطراز القوطي في المعمار ظهرت رواية هوراس والبول «قلعة أوترانتو»، وهي حكاية عن الشر والهوى والدم، بها شبح مروع. وارتبط هذا النوع من القصص بزنازين القرون الوسطى، وقلاعها، وممراتها، وسراديبها، وسلالمها المتعرجة، وبراريها، وبكل ما هو جامح ودموي وهمجي. وهي تشتمل على عنصر مما هو خارق للطبيعة، وتدور أحداثها في بيوت تسكنها الأشباح، وثمة جو يوحي بالهلاك والقتامة، وأطياف تحدث أصواتا لا يدري المرء مأتاها. وقد انعكس أثرها على أعمال الكاتب الألماني هوفمان، والأمريكي إدجار آلان بو، وآل برونتي، بل على ديكنز حين كتب «البيت الموحش»، و «آمال كبار». ومن ممارسي هذا الجنس الأدبي أيضا وليم بكفورد، صاحب «الواثق»، وآن رادكليف صاحبة «أسرار أدولفو»، وم. لويس صاحب «الراهب»، وت. ماتيورين صاحب «ملموث الجوال»، وماري شلي صاحبة «فرانكشتاين» [٢١].

وهناك أنواع عديدة من الفكاهة تستخدم في القصص والروايات القوطية، يشير إليها بول لويس P. Lewis في كتابه عن تأثيرات المضحك Comic effects الذي صدر عام ١٩٨٩ حيث يقول إن الفكاهة قد تستخدم في بداية هذه الأعمال لتكوين إحساس مؤقت بالألفة والعادية والاسترخاء والأمن، وذلك قبل أن تتصاعد الأحداث بشكل عنيف. وقد تستخدم الفكاهة أيضا كطريقة للمواجهة، أو التقليل من الآثار الخاصة بالأحداث المخيفة. وقد تستخدم الفكاهة في هذه الأعمال بواسطة قوى خارقة تمثل الخير أو الشر للتأكيد والاحتفال بقوتها وتفوقها. كذلك قد تستخدم

الفكاهة هنا بواسطة ضحايا الخوف لتأكيد مجالدتهم لآلامهم وعلوهم عليها. وقد تستخدم الفكاهة أخيرا كعلامة على التلبس الشيطاني أو الوقوع في براثن الجنون (٢٢).

الفكاهة والخوف

إن ما تقوله بحوث الفكاهة الحديثة هنا هو إنه إذا كانت الفكاهة تغلب على الأعمال الأدبية القوطية فليس ذلك لأننا لا نحب أن نضحك مما يخيفنا، ولكن لأن كلا من الفكاهة والخوف هما من الاستجابات الخاصة التي تستثار بداخلنا في مواجهة التناقضات في المعنى، أو الموقف بشكل عام، وإنه اعتمادا على متغيرات خاصة بالسياق وبالشخصية الإنسانية يمكن أن يكون التناقض الواحد نفسه إما مسليا، أو مخيفا أو مسليا ومخيفا معا (٢٣).

ويضرب لويس مثالا افتراضيا على ذلك، فيقول لنفترض أن جثة موجودة على هيئة هيكل عظمي يحيط به النسيج الصوفي الخشن، يعاني الضعف والوهن، ويدخل متداعيا إلى منضدة تلاوة النصوص المقدسة، في كنيسة، وبسبب انشغاله بملابسه التي يتعثر فيها، وحقيبة الملابس الثقيلة التي يجرها، لم يستطع أن يلاحظ قشرة الموز الملقاة على الأرض في طريقه، وبينما كان يسعل بعمق ويحاول أن ينظف ما هو موجود في حلقه من أتربة، خطا فوق قشرة الموز، «فتشقلب» وسقط فجأة على الأرض. إن الجمهور الذي تجمد في مقاعده للحظة قد يسيطر عليه حس الفكاهة، لكنه قد يكون عاجزا عن الاستجابة إما بالضحك وحده، وإما بالصراخ وحده.

إن هذه الحكاية تشبه القصص والأفلام القوطية وكثيرا من النكات أيضا، فهي توجد على الحدود بين الفكاهة والخوف. ووفقا لما طرحه روثبارت Rothbart، وأطلق عليه اسم نموذج استثارة الأمان Safety-arousal model فإن المتتابعة السببية التي تؤدي إلى كل من الفكاهة والخوف تبدأ بحدوث انفجار Eruption داخل الوعي بوجود صورة أو فكرة غير متوقعة، فإذا كان المثير الذي نواجهه غير مألوف بدرجة بسيطة، فإنه يمكن تجاهله، أما إذا كان متسما بالقوة، فإن أسئلة كثيرة ستستثار داخل عقل المتلقي، وتكون الإجابة عن هذه الأسئلة أو التساؤلات هي المحددة لما إذا كانت استجابة المتلقي الخاصة بهذا الموقف المثير هي الخوف أو الضحك، فإذا قام هذا الموقف

باستثارة مخطط ذهني خاص أو تصور خاص لدى المتلقي فإنه ـ هذا المتلقي - سينهمك في سلوك معين لحل هذه المشكلة أو لاكتشاف معنى أو تفسير معين لها، فإذا نجح في ذلك فإن توتره سينخفض أو يتبدد وشعوره بالفكاهة سيعلو أو يظهر، أما إذا توصل إلى تفسير مغاير، أي إلى وجود خطر كامن أو ظاهر في هذا الموقف، فإن الاستجابات الدفاعية ستظهر، وقد تشتمل هذه الاستجابات على الهرب، أو الخوف، أو العدوان المضاد. وعندما تنجح هذه الاستجابات، ويتبدد الشعور بالخوف أو الخطر، فإن الارتياح الذي ينتج من النجاح في مقاومة الخطر والتغلب على الخوف قد يولد لدى الشخص ذلك الشعور بالبهجة والمرح المرتبط بالتفوق والزهو الذي أشار إليه هوبز (انظر الفصل الثاني).

ففي استجابتنا للتناقض المثير للتهديد، يعمل الخوف على تشتيت قوى التركيز العقلي الخاصة بنا، أما الفكاهة فتكون بمثابة الاحتفاء بالتحرر من هذا التوتر. والمثال التقليدي البسيط على ذلك هو ما قد يشعر به الطفل حين يرى أمه لأول مرة وهي ترتدي قناعا، ففي البداية يشعر بالقلق والخوف بسبب هذا الوجه المختلف أو المتفاوت مع الصورة النمطية المألوفة لوجه الأم الذي يعرفه، لكن، وعندما ترفع الأم هذا القناع فجأة، فإن الطفل يضحك مبتهجا وسيزداد ابتهاجه إذا كانت الأم تضحك، وتلعب معه في أثناء رفعها هذا القناع، ويحدث الشيء نفسه عندما يوضع الطفل على الأرجوحة، فعندما ترتفع يشعر بالخوف وعندما تهبط يشعر بالأمن فيضحك. وربما حدث مثل ذلك لدى الكبار في مدن الملاهي عندما يلعبون أو يركبون الأراجيح الإلكترونية الكبيرة الخطرة، وعندما يدخلون ما يسمى ببيوت الرعب أيضا ويحدث الأمر نفسه كذلك عندما نقرأ قصص الرعب أو نشاهد أفلامها وعندما نقرأ القصص والروايات القوطية، فهذه القصص تدخلنا في بيوت وقلاع وحصون وأديار غامضة مرعبة، فنشعر بالخوف، لكننا لا نكون في هذه الأماكن من ساكنيها، بل من زوارها، ونستطيع أن نخرج منها وقتما نريد، ومن ثم فهناك مسافة بيننا وبينها، وشعور خاص بالأمن، لأننا نعرف أن مشاعرنا بالخوف هذه ليست مشاعر خوف حقيقية، بل مشاعر بديلة فهي مستثارة بفعل أنظمة رمزية متخيلة موجودة في هذه الروايات أو الأفلام، ومن ثم نستمر في القراءة أو

المشاهدة، هنا لا نصبح زائرين لهذه البيوت ولا غرباء عنها، بل قاطنين لها أو فيها، إنها تصبح بيوتنا الخاصة، ومن ثم تستثار بداخلنا مشاعر خوف أكبر وقد نشعر بالدهشة والانزعاج من صور المرض الجسمي أو النفسي التي تواجهنا، ومن مشاهد التعذيب التي نشاهدها أو نقرأ عنها، وبالموت الذي يحدث الآن أمامنا في كتاب أو على شاشة سينما وبالموتى الذين يخرجون من قبورهم بأشكالهم، وأصواتهم المرعبة، وكي نواجه ظلمة الخوف أو العتمة المخيفة هذه، علينا أن نقوم باستجابة مناسبة كي نخرج منها. وكيف يتأتى لنا ذلك؟ إن ذلك يتم - إذا استخدمنا ـ لغة بياجيه ـ من خلال تمثلنا لهذه المشاهد والأحداث داخل مخطط عقلي ضاحك او متخيل غير واقعي، وكذلك من خلال خبرات سابقة موجودة لدينا وقد نعمل على مواءمة هذه الأحداث والمشاهد من خلال تكوين مخططات عقلية جديدة مناسبة لها، ومن ثم تبديد مشاعر الخوف أو الرعب هذه والخروج منها، ربما بطريقة مبهجة مرحة.

إن متغيرا آخر يتعلق ببساطة الموقف الذي نواجهه في هذه الأعمال أو تركيبه ينبغي وضعه في الحسبان، فإذا كان الموقف الذي يشتمل على غموض وتناقض موقفا بسيطا ويسهل حله وفهم مغزاه، فإن الاستجابة المباشرة له ستكون هي الفكاهة، أما إذا كان الموقف مركبا أو معقدا فإن الاستجابة المباشرة أو الأولى له ستكون هي الخوف (٢٤).

على كل حال، وحيث إنه يصعب أن نحيط بكل هذا التراث في هذا الفصل بمفرده، فإننا نكتفي بهذا القدر من العرض التاريخي النقدي لتاريخ العلاقة بين الفكاهة والضحك وانفعالات الخوف والرعب أو غيرها، ونخصص القسم الثاني من هذا الفصل لتطبيق بعض هذه الأفكار على بعض الأعمال القصصية والروائية العربية والعالمية.

الضحك والإبداع

لقد كان الضحك ـ وما زال ـ قادرا على أن يوحد بدلا من أن يفرق، وأن يعبر عن روح ترنو إلى المساواة لا إلى التفاوت، وتحتفي بإعادة التكامل بين الجوانب الجسمية والمادية والروحية والعقلية للإنسان لا إلى إحداث التفكك والتشتت بينها.

وقد أشار باختين إلى تجليات هذه الروح المرحة في كتابات أريستوفان الكوميدية، وفي الاحتفالات الرومانية المرحة بالإله ساتورن، وفي أعمال فنية وثقافية عدة، وتوقف بشكل خاص عند أعمال الكاتب الفرنسي رابليه التي اعتبرها أبرز تمثيل لروح المرح الاحتفالية العامة، والتي تشتمل على روح حوارية زاخرة بالغموض والمتناقضات والفكاهة والضحك. إن جوهر الإبداع الكامن في مثل هذه الأعمال إنما يتمثل في أنها تحاول إعادة النظر في كل الأمور والأفكار المستقرة والثابتة، وتحاول طرح تساؤلات حولها، كما أنها قد تحاول أن تهدمها أو أن تجددها (٢٥).

هكذا احتفى باختين بامتزاج الضحك بالحوار واللغة وامتدح مثل تلك الطاقات الإبداعية المجددة الكامنة في الضحك، أما برجسون فاعتبرها، قبله، أمورا سلبية خارجة عن المألوف والمستقر، ثم يجب عقابها تصحيحا لها.

إن ما يميز رابليه - كما اشار باختين - عن الكتاب المتفكهين الذين جاءوا قبله، والذين جاءوا بعده، أو بين العصور الوسطى المفعمة بالمرح وما تلتها من فترات كانت جدباء من المرح، هي طريقته التي تقوم على أساس المحاكاة التهكمية، والتلاعب بالكلمات، والفكاهة العدوانية أو العدائية وكذلك الجنسية، وغير ذلك من المكونات التي توجهت غالبا نحو المؤسسات أكثر من توجهها نحو الأفراد، ووجد تراث الفكاهة الشعبية - من خلالها، وبعد أن ظل لقرون عديدة موجودا في شكل طقسي وشفاهي - تجسيدا إبداعيا أدبيا متميزا له من خلال كتابات رابليه، وهي تلك الكتابات التي سيتم قمعها وأمثالها بعد ذلك خلال عصر النهضة، وخلال فترة الكلاسيكية الجديدة، عندما سيطرت النخبة الثقافية على الذوق العام، وعاد الانفصال بين ذوق العامة وذوق النخبة أو الصفوة. وأسيء تفسير رابليه بدرجة كبيرة وظل الأمر هكذا حتى جاء بعض النقاد ومنهم باختين، وأعادوا إليه الاعتبار (٢٦).

بعد «رابليه» جاءت فترات وإبداعات عامرة بالكتابات الأدبية الفكاهية التي حاولت أن تستلهم الروح الشعبية، ومن خلال أسلوب أكثر تنميقا وتزويقا. وقد حاول هذا الأسلوب أن يرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بتراث عصر النهضة وتقاليده، وقد تجلى ذلك على نحو خاص، لدى شكسبير وموليير وفولتير وديدرو وجوته وهوجو وستاندال وبلزاك وديكنز ولدى كثيرين غيرهم بعد ذلك (٢٧)، وما زال هذا التيار المتفكه في الكتابة مستمرا حتى الآن

وقد طور باختين أفكاره هذه بعد ذلك في كتابه المسمى «الخيال الحواري» The Dialogic Imagination، حيث طبق أفكاره هذه على أعمال كتاب آخرين أمثال فيلدنج وثاكري وغيرهم، وظل متمسكا بأفكاره الأساسية التي طرحها في كتابه الأساسي «رابليه وعالمه». أما التطوير الكبير لهذه الأفكار والتعديل فيها. فقد حدث فى كتابه عن «دستويفسكي»، والذي قال عنه إنه سيد الرواية الحوارية وإن الكرنفالية يمكن - في ظل ظروف معينة - أن تكون موجودة على نحو يتسم بالإيجابية والثراء عند المستوى الخيالي أيضا فقد استطاع دستويفسكي أن يستدمج داخل عقله وأن يحاكي، تهكميا، الأيديولوجيات والمجتمعات والفترات التاريخية التي يعكسها في أعماله، والتي أراد أن يهدمها ويجددها بطرائق إبداعية جديدة [٢٨].

روايات الضحك:

هناك روايات استلهمت روح الضحك، إن صراحة وإن ضمنا، وطرح مؤلفوها رؤية خاصة من خلال قناع الضحك الرمزي الكثيف، أو قناعه الشفاف الأكثر مباشرة، وقد اخترنا بعضا من هذه الروايات من الأدبين العالمي والعربى [٢٩].

١ ـ الشريف العبقري دون كيخوتـه دي لامانشا، الشهير بين العرب باسم دون كيشوت.

صدر القسم الأول من هذه الرواية عام ١٦٠٥ وصدر القسم الثاني منها عام ١٦١٦ وخلال ذلك العام مات سرفانتس. وصدر العمل كاملا بقسميه للمرة الأولى عام ١٦١٧، ربما ـ كما يقول سليمان العطار في ترجمته الحديثة (٢٠٠٢) والكاملة والرائعة عن الإسبانية لهذه الرواية ـ ليحل محل جسم مؤلفه سرفانتس الذي واراه الثرى، ويبدأ الكيخوته حياة خالدة عالمية حسب نبوءة سرفانتس، حيث قال لن توجد أمة ولغة دون أن تترجمه [٣٠]. تحكي الرواية حكاية «دون كيخوته» الشريف الذي تجاوز الخمسين، يابس الوجه ناحل الجسم الذي يهوى الصيد والذي يقرأ «كتب الفروسية» ذات الخيال الجامح ويعتقد أن كل مايقرأه حقيقي، ويقرر محاكاته، أي يعيش الخيال في واقع لايقبله... إنه إنسان يريد أن يعيش الشعر في الواقع فيعترضه الواقع، فيسقط عليه تحولات سحرية، تزول بعد قليل

ليكتشف وجه الواقع، وتصبح المغامرات الوهمية خطا وهميا بين الواقع والخيال تستمد منه شخصية دون كيخوته (ثم مئات الشخصيات الواقعية، وعلى رأسها خادمه سانشوبانثا) أبعادها النفسية، بل أدوات التعرف على ذاتها وذوات الآخرين (ص٦٣).

وهكذا فإنه بعد أن قام هذا النبيل المولع بروايات الفرسان ومغامراتهم بتنظيف الأسلحة القديمة التي تركها «أجداد أجداده» وقام بتحويل نصف الخوذة التي وجدها الى خوذة كاملة، وأعطى لنفسه اسما جديدا هو «دون كيخوته دي لامانشا» وأعطى لحصانه الضامر الهزيل اسما جديدا هو روثيانتي». بعد ذلك وصل إلى فهمه أنه لم يعد ينقصه شيء إلا سيدة يقع في غرامها، لأن الفارس المشاء دون غراميات يكون كشجرة من غير أوراق، ومن غير ثمر، وجسما من غير روح، (ص٣٦)، وهكذا اختار صبية كانت تعيش في قرية قريبة من قريته كانت «صبية تفلح الأرض، ذات حسن وبهاء، قد وقع في غرامها بعض الوقت، وحسب فهمه، هي لم تعرف بحبه لها قط، ولم تتذوق له طعما، كانت تسمى الدونثالورينثو، وقد حلا له أن يعطيها لقب سيدة أفكاره، وصنع لها اسما لايبتعد كثيرا عن اسمها، يرنو إلى اسم أميرة أو سيدة عظيمة ويبلغه، إذ سماها (دولثينيا دل توبوسو)» (ص٣٦).

هكذا يخرج الدون كيخوته دي لامانشا، الشريف العبقري «الشهير بين العرب باسم دون كيشوت» كما يصفه سليمان العطار، يخرج خروجه الأول في الساعات المبكرة الأولى ذات صباح ويبدأ سلسلة مغامراته اللطيفة الظريفة المضحكة المبهجة. وتبدأ مجموعة الحكايات الغريبة غير المتوقعة التي تتحرك عبر تلك الخيوط الملتبسة التي يتم غزلها في تلك المنطقة المخاتلة المخايلة الخاصة التي يتحول خلالها الخيط الوهمي، الذي يوجد بين عالم الواقع ومملكة الخيال إلى «تقنية بديعة تتمثل في المكان مثل آخر فندق (نزل) صغير ظهر في العمل في قسمه الأول، حيث يجتمع من الشخوص ما كان يمثل كل إسبانيا ذلك الزمان في سلسلة من الأحداث يختلط فيها الخيال بالواقع الى حد المفارقة المضحكة والعميقة الدلالة» (ص١٣).

تقوم الرواية على أساس المحاكاة التهكمية لعصر الفرسان وأحوالهم وطرائق كلامهم ومغامراتهم، والسخرية من ذلك كله، من خلال شخصية دون كيخوته الرائعة هذه.

ففي أحد المشاهد يتخيل «دون كيخوته» فندقا (نُزُلا) صغيرا أنه قلعة ذات أبراج وأعمدة من فضة براقة، وأن أحد الأقزام سيخرج من بين أسوار القلعة لينفخ في البوق مرحبا به وهذا ما لايحدث، لكن أحد الرعاة ينفخ مصادفة في بوقه كي تتجمع بعض حيواناته فيعتقد دون كيخوته «أن هذه إشارة الترحيب به وعلى أساسها يتعامل مع أصحاب الفندق، وعلى أساسها يطلب أيضا تنصيبه فارسا وتتم عملية التنصيب له في إسطبل الفندق أمام صاحبه الذي «تكهن بنقص عقل فارسنا ولكي ينال موضوعا للضحك في تلك الليلة، قرر متابعة المزحة» (ص٤٢).

في موقف ثانٍ يدعو «دون كيخوته» قافلة من التجار قابلها مصادفة إلى الإقرار بأن محبوبته (المتخيلة) هي أكثر فتيات العالم حسنا وجمالا، وعندما يقولون له «نحن لانعرف من هي تلك السيدة، فأرنا إياها، فإذا كانت بالجمال الذي تعنيه فإننا بنفس رضية ودون ضغط سوف نعترف بالحقيقة التي تطلبها منا» وعندما يحتد الحوار بينهم وبينه ويشتد في جدل مضحك لأنه عقيم، فهم لايوافقون على مايقوله وهو لايريد أن يريهم إياها حتى يقروا بما يقول. يقرر الهجوم عليهم ويندفع شاهرا رمحه في اتجاه محاوره، بغضب شديد وغيظ. وإذا كان لحسن الحظ لم يقتله، فبفضل تعثره في الطريق، لقد كبا روثينانتي ووقع سيده معه متدحرجا على الأرض كجوال جيد الاستدارة، وعندما حاول النهوض، لم يستطع بأي حال من الأحوال، فقد حولته الى معوق أثقال اسلحته القديمة بجانب الرمح، والدرع، والمهاميز، والخوذة، وبينما كان يناضل للنهوض دون أن يقدر مضى يقول: لاتهربوا أيها الناس الجبناء، المبتذلون، انتظروا، فإنه لم تكن مسؤوليتي أن تروني هنا، ممددا، وانما هي مسؤولية الحصان (ص ٥٢ ـ ٥٣).

في موقف ثالث، وهو من المواقف الشهيرة في الرواية يتحرك دون كيخوته مع تابعه سانشوبانثا ويريان مجموعة من طواحين الهواء ويعتقد فارسنا أنها مجموعة من المردة الخارقين ويفكر في شن معركة لإبادتهم وعندما يحاول تابعه إقناعه بأن مايراه ليس سوى طواحين هواء، وأن مايبدو كأذرع لها «ليس إلا أجنحة المراوح، التي عندما تضربها الرياح تدير الطاحونة، لايقتنع ويتهم تابعه بالجهل ويواصل مسيرته الباسلة، ويخاطب الطواحين قائلا «لاتهربوا أيها الجبناء، أيتها المخلوقات التافهة، فان فارسا واحدا هو الذي يهاجمكم»

ومع اقتـرابهـمـا من الطواحين يشـتـد هبـوب الريح وتبدأ أجنحـة الطـواحين الكبيرة في الدوران ويستمر الفارس في هجومه ويدفع حصانه بقوة في اتجاه الطواحين وعندمـا «تناطح مع أول طاحـونـة أمـامـه، طاعنا بـالرمح في أحـد أجنحتها» حركت الرياح هذا الجناح بقوة فتحول رمح الفارس المغوار إلى نثار وبقايا ومعه انقلب الفرس والفارس، ذلك «الذي انقلب يدور حول نفسه في تلك البطاح» وعندما يحاول سانشو أن يقنعه بأن تلك العماليق المردة ليست موجودة إلا في عقله يغضب منه ويسفه آراءه ويستمر في اعتقاد أن هذه الطواحين هي بالفعل مردة عماليق قد مسخها أحد الحكماء حتى يحرمه من «مجد التغلب عليهم، للعداوة التي يكنها لي، لكن في نهاية النهايات فإن فنونه الشريرة لن تقدر إلا على القليل ضد قوة سيفي»(ص ٦٩، ٧٠). وتستمر مغامرات هذا الفارس الهمام، الجاد في قرارة نفسه، الهازل في قرارة نفس مؤلفه، تستمر بحيث لايكاد يخلو فصل من فصولها الأربعة والسبعين، من موقف ضاحك ساخر متهكم مضحك أو أكثر.

تعد هذه الرواية بمثابة النص الذي تزول الفواصل فيه بين حقيقة ماينبئنا به وبين خياليته، كما تزول الفواصل بين الشيء ونقيضه، وبين المنطقي واللا منطقي. إن التشوش الكوميدي في دون كيخوته هو التشوش الذي يحرص النص الكلاسيكي على أن يتجنبه مهما كان الثمن» [٣١]. حيث يقوم النص الكلاسيكي على أساس ماسماه بارت «قانون التماسك» وهو المبدأ الذي يحكم عملية القراءة للنصوص الكلاسيكية «حيث تتماسك كل الأجزاء وفقا له بشكل مترابط بقدر الإمكان... وحيث يتم ربط الأحداث المتقاربة بنوع من الرباط المنطقي... ومايبدو لنا عبثيا في «دون كيخوته» إنما يعود إلى خرقها بعيد المدى لمبدأ التماسك، وذلك لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولايلقي بالا إلى مسألة «التصديق» أو العلاقات المترابطة التي يعنى النص الكلاسيكي بنقلها إلينا» [٣٢].

إن كوميدية النص غير الكلاسيكي تعتمد ـ كما يقول «أندريه جيبسون» ـ في جانب منها على الأقل ـ على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكي، وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية أو مراعاة إعادة ترتيبها في النص غير الكلاسيكي، فالنص يفترض قارئا محدودا بقوانين النص الكلاسيكي، ومحملا بتوقعات اكتسبها، ويمكن للنص غير الكلاسيكي أن يخيبها أو يدمرها» [٣٣].

تزخر رواية دون كيخوته بمواقف عدة مضحكة، لكونها تتناقض مع المعياري والسائد والمتوقع، ولكونها أيضا متعارضة مع معاييرنا الخاصة بما ينبغي أن تكون عليه الأمور في ضوء العقل والمنطق والاستقامة، إن دون كيخوته يخرق كل الأفكار المتوقعة والسائدة والتقليدية، وتكمن النشوة فيه في «ذلك التوتر المتناقض بين التقليد والتخريب، بين النظام والفوضى، بين اللغة والصمت، هذه بدقة حالة الضحك الذي يثيره فينا النص غير الكلاسيكي، وهو الضحك الذي يعد في حقيقة ضحك من شذوذ أو انحراف، وليس كل ذلك مجرد ضحك من ثابت أو معياري، إنه ضحك في منطقة نائية، حيث يتمايز المعيار والانحراف دائما ويختلطان، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما معا» (٣٤).

تشير هذه الشخصية الساحرة ـ دون كيخوته ـ إلى المدى الذي يمكن إعداد القارئ عنده للتوحد مع حماقة البطل على حساب العالم أو في مواجهته. ذلك العالم الذي يخيب ظنه وظننا أيضا، ويظل هذا التعاطف معنا بدرجة كبيرة، ويستمر معنا رغم انشغالاتنا، ويماثله كذلك ذلك التوازن بين العقاب الساخر للبطل وهذه المشاركة المضحكة التي نركزها عليه ويصعب علينا أن نتخيل «دون كيخوته» دون تابعه سانشوبانشا «فهما يمثلان إلى حد كبير وجهين أساسيين للطبيعة الإنسانية، فإذا كان دون كيخوته يمثل العقل، فسانشو يمثل الجسد والغريزة» (٣٥).

بالطبع لايمثل «دون كيخوته» العقل في اتزانه أو هدوئه فقط، بل العقل وقد استبدت نزوات الخيال والجنون فأصبح غير مدرك لحدود الواقع ولا لتلك المنطقة التي تفصله عن مملكة الخيال.

إن هذا التضاد بين صورتي «دون كيخوته» و«سانشوبانشا» يكاد يجسد الصورة النمطية أو النموذجية الأولى في الآداب والفنون العالمية التي ظهرت بعد ذلك على هيئة شخصيات متناقضة ـ من حيث هيئتها الجسمية وخصائصها النفسية ـ في السينما، في أعمال فنية عدة منها مثلا، شخصيات آبوت وكاستيللو، وبدسبنسر وتيرنس هيل على المستوى العالمي ودريد لحام، ونهاد قلعي، على المستوى العربي وهناك أمثلة أخرى كثيرة على ذلك.

ينهي المفكر والكاتب الإسباني «ميجيل دي أونامونو» كتابه «الإحساس التراجيدي بالحياة»، ببحث عن «دون كيخوته» يقول فيه «إن دون كيخوته باعتباره إنسانا فانيا يدرك عند موته طبيعة سلوكه الكوميدي فيذرف الدمع

على مافرط منه من آثام، إلا أن دون كيخوته الخالد، بعد أن يدرك سلوكه الكوميدي، يفرض نفسه على هذا السلوك فينتصر عليه ويتجاوزه في زهو دون أن يتنصل منه» (٣٦).

إن دون كيخوته لابد من أنه ـ كما قال أونامونو ـ يصارع التزمت العلمي المعاصر الذي يشبه محاكم التفتيش... ويناضل ضد النزعة العقلانية الموروثة من القرن الثامن (٣٧).

لسنا في وضع يمكننا أو يسمح لنا بالاحاطة بكل تأثيرات رواية «دون كيخوته دي لامنشا» الرائعة هذه على الآداب العالمية، فقد أثرت هذه الرواية ولاتزال تؤثر على روايات وأعمال فنية أخرى كل يوم، وربما نجد بعض أصدائها في روايات أخرى مما سنقدمه توا في هذا القسم من هذا الفصل.

٢ ـ الرجل الضاحك

كانت إنجلترا في القرن السابع عشر ـ وكما جاء في هذه الرواية المتميزة للكاتب الفرنسي الشهير فيكتور هوجو ـ مسرحا لعصابات مروعة، وهي عصابات الاتجار بالأطفال، وكان الغرض من هذه التجارة هو خطف الأطفال بقصد مسخهم وتشويههم، حتى إذا شبوا عن الطوق وكبروا، جعل الخاطفون منهم مهرجين لتسلية الناس (٣٨).

تبدأ الرواية عام ١٦٩٠، وتدور معظم أحداثها خلال القرن الثامن عشر، ففي ليلة حالكة قاسية البرودة تركت هذه العصابة الطفل «جوينبلان» فوق صخرة أمام البحر، تركته جائعا، منبوذا، وحيدا، مقرورا، عليه أسمال بالية متمزقة، بلا نقود، ولا ملابس، ولا طعام.

كان تجار الأطفال هؤلاء في عهد الملك جيمس الثاني مقربين من البلاط، وكانت أيديهم تمتد إلى أطفال الأسرة النبيلة المعادية للملك، فتمسخ وجوههم وتمسح ذاكرتهم حتى لا تقوم لعائلاتهم قائمة بعد ذلك.

لكن بعد نفي هذا الملك، وانتقال الملك إلى وليم الثالث عام ١٦٨٨، ضرب هذه التجارة بيد من حديد، وشتت شمل أصحابها فتفرقوا هاربين في أقطار المعمورة، ومنهم كانت هذه العصابة التي تركت الطفل جوينبلان في تلك الليلة الجليدية الحالكة السواد.

تغرق سفينة هذه العصابة بعد أن تصارع الأهوال في منتصف البحر لكنها تسجل اعترافاتها بجريمتها في حق هذا الطفل وتضعها في زجاجة، يقذف بها أمواج البحر بعد ذلك بسنوات إلى الشاطئ، فتعرف قصة هذا الطفل ذي الأصل النبيل.

وجه جوينبلان

بعد أن تركت تلك العصابة الطفل جوينبلان على الشاطئ يتحرك فيتعثر بجثة امرأة كانت قد ماتت توا ومعها ابنتها الرضيعة التي ما زالت حية، وهي التي ستكبر بعد ذلك لتصبح فتاة جميلة عمياء تقع في هوى جوينبلان من دون أن ترى وجهه المشوه.

بعد أن يغادر جوينبلان الشاطئ حاملا هذه الطفلة الرضيعة يطرق باب كوخ مضيء يعيش فيه أرسوس، ذلك الطبيب والحاوي والشاعر والممثل والحكيم والفيلسوف ومقلد الأصوات، الذي يصبح بمنزلة الأب الروحي لجوينبلان «و«ضيا» (الطفلة الصغيرة العمياء). في أول لقاء بين أرسوس وجوينبلان يقول له أرسوس بخشونة: ما الذي يضحكك؟ فيرد الغلام: أنا لا أضحك. فيحس أرسوس بصدمة ويقول له بعد أن يتفرس في وجهه بضع دقائق: إذن فأنت مخيف (ص ٤٢).

ويصف فيكتور هوجو وجه جوينبلان بعد ذلك بالتفصيل، فيقول عنه بعد أن كبر وأصبح مهرجا مشهورا في الخامسة والعشرين من عمره، وأصبح يسمى «الرجل الضاحك»: «كان جوينبلان مخلوقا له سحنة شاذة خارقة لمألوف الطبيعة. فهو ذو فم يمتد حتى أذنيه. وأذناه ممتدتان حتى عينيه. وله أنف أفطس مسطح، ووجه لا يملك من يراه إلا أن يضحك». ويتحدث هوجو بعد ذلك عن تفاصيل العملية الجراحية التي أجريت لجوينبلان وهدفها، ثم يقول: «والواقع أن الإنسان لا يولد هكذا. فقد مسخ جوينبلان عمدا في صغره لاستدرار الضحك ونقض الحزن والانقباض. كان جوينبلان مهرجا مشعوذا، يطوف في الأسواق، ويقف على قوارع الطريق، لإضحاك الناس، كان العلاج الناجح للغم والانقباض. كان أصحاب الحداد يتقونه ويهربون منه حتى لا يثير ضحكهم، ويفقدهم وقار الحزن. وكل من رآه لا يملك إلا أن يقبض على جنبيه من فرط الضحك والقهقهة. وإذا تكلم ارتمى الناس على الأرض

يتلوون ضحكا، كانت ضحكة جوينبلان تثير ضحك الناس، لكنه لم يكن يضحك. صحيح أن وجهه يضحك. لكن نفسه كانت أبعد ما تكون عن الضحك. إن هذه الضحكة قد طبعت على وجهه إلى الأبد... ولم يكن يستطيع أن يتخلص منها (ص٥٥).

وكانت هناك مسرحيات صغيرة ألفها أرسوس الفيلسوف المؤلف يشارك فيها هومو (الذئب المستأنس المصاحب لهم) وجوينبلان الإنسان والمغنية (ضيا) وغيرهم. لقد كون أرسوس فرقة مسرحية أصبح جوينبلان أهم أبطالها، فرقة متجولة يتابعها الناس بحثا عن المتعة والضحك الذي يتيحه لهم وجه جوينبلان.

شهرة الرجل الضاحك ورقة مشاعره

كان الجمهور يتراكض خلف «جوينبلان»، ويقصد إليه من كل مكان حتى ذاع صيته واشتهر شخصه. ومع خفض الأسعار اندفع الفقراء والضعفاء والمغمورون لمشاهدته، كانوا يلتمسون عنده العزاء والنسيان... وكان جوينبلان من فوق خشبة المسرح يتأمل هذه الوجوه التي طبع فوقها البؤس والشقاء آثاره الباقية. أطفال تعساء جوعى، وأسر تسير في طريق الخراب، ووجوه مجرمين جهلة ومحرومين، وعاطلون يضيعون وقتهم في التسكع. وكان جوينبلان يضيف إلى آلامه الخاصة آلاما تتعلق بالتأمل في هذه الوجوه ومشاركة أصحابهم عذاباتهم، مع أمنيات قارة غلابة بأن يساعدهم، لو استطاع، لكنه سرعان ما يشعر باليأس ويقول لنفسه: «لو كنت قويا قادرا، فهل لا أساعد هؤلاء البؤساء؟ لكن من أنا. ذرة. وما الذي يمكن أن أفعله؟ لا شيء» (ص٦١).

ويعلق فيكتور هوجو هنا على ذلك قائلا إنه كان مخطئا، فقد كان في وسعه أن يسدي خدمة جليلة إلى هؤلاء التعساء. كان في قدرته أن يضحكهم، وفي ضحكهم نسيان لما هم فيه من عذاب (ص٦١).

وتزداد شهرة جوينبلان، ويذهب إلى لندن. وفي لندن كان هناك ملعب فسيح يسمى (ميدان تارنزو) يغطى في جميع الأوقات بالحواة والمشعوذين والمهرجين والموسيقيين والمصارعين. وأنشئت حول هذا الميدان حانات كثيرة يغشاها الناس نهارا وتقفر منهم ليلا.



وأصبح جوينبلان هو الأشهر بين المهرجين، إنه المهرج الذي التهم جمهور كل المهرجين الآخرين، كما قال هوجو، مما أثار ضغينتهم فحاولوا القضاء على مزاحمته لهم بطرائق عدة. وانضم رجال الدين إلى هذه الحملة التي قام بهذا المشعوذون الحاسدون ضد جوينبلان وفرقته، فقد تركهم الناس وانصرفوا عنهم لمشاهدة الرجل الضاحك... «وأقفرت الكنائس من روادها» وبدأت الاتهامات بالسحر والإلحاد توجه إلى هذه الفرقة... واستندت إلى وجود ذئب معهم، وهو الأمر الذي كان القانون الإنجليزي يحرمه. ولم ينقذهم من هذه الاتهامات سوى رضا الناس عنهم» (ص. ص٦٢ - ٦٧).

تصاعد الأحداث

وتتصاعد الأحداث، ويعرف أن جوينبلان هو من يجب أن يكون وريث اللورد «فيرمان كلانشارلي»، وهو البارون والماركيز، وصاحب الألقاب النبيلة، وعضو مجلس اللوردات، ووريث أملاك أبيه وألقابه، ومن أجل هذا السبب بيع، ومسخ، وشوه وجهه، وأزيل من الطريق. وفي جلسة مخصصة للموافقة على رفع مخصصات زوج الملكة، يرفض جوينبلان هذا الاقتراح، ويلقي كلمة تقابل بعاصفة من الضحك الذي لا ينقطع حول الإنسانية، وحول العدل، وحول حقوق الفقراء، حول ألا تقوم سعادة بعض الناس على شقاء بعضهم الآخر، وحول سوء توزيع الثروات. كان يتحدث ببلاغة عالية، في حين كان أعضاء مجلس اللوردات يطلقون ضحكات عالية أيضا.

هكذا تكلم الرجل الضاحك

قال جوينبلان مخاطبا أعضاء مجلس اللوردات البريطاني: «إن الشقاء ليس كلمة تقال يا من تنعمون بالسعادة، فالفاقة ترعرعت فيها، وبرد الشتاء شل أطرافي، والجوع ذقته، والإزراء احتملته، والعار تجرعت غصصه. وسأفرغ هذه الآلام أمامكم فتلهبكم أهوالها، وتصلى أقدامكم نيرانها» (ص١٣٦).

ويدعوهم إلى الشعور بالرحمة والشفقة والعدل تجاه إخوانهم الفقراء، لكنه لا يقابل إلا بالسخرية.

وكلما تحدث جوينبلان عن البشر المعذبين الضائعين ونادى بالعدل والحب والرحمة «اشتد الضحك حتى تجاوبت أصداؤه في قاعة المجلس. وما كانت هذه الكلمات الرنانة الداوية إلا لتزيد في طرب الأعضاء. والواقع أن جوينبلان أحس بالألم يمزق نفسه. فهو مضحك في الظاهر، معذب في الباطن. وليس أبلغ من هذا في إذلال النفس وامتهان الكرامة، وينتقل من الرجاء إلى التهديد، من رجاء أن يتحلوا بالعدل والرحمة، إلى تهديدهم بأنه سيفضحهم ويعري سوءاتهم الأخلاقية أمام الناس. وتدريجيا تنخفض الضحكات حتى تتوارى وتصمت، لكنها تعود دوما من جديد (ص ١٣٨).

ويستمر قائلا لهم: «أنتم تطربون وتبتهجون، ليكن... ها هنا السخرية وجها لوجه أمام العذاب، الاستهزاء يواجه حشرجة الموت. ليكن... سنرى... اسمعوا... أنا واحد منهم... لكني كذلك واحد منكم أيها المساكين... أنا مع الذين يطربون ويضحكون، لكني من الذين يتألمون ويتعذبون. أواه، إن هذا النظام الاجتماعي الذي أقمتموه هو نظام زائف. وسيأتي يوم ينهار فيه ويتلاشى، لن يكون ذل، ولا مهانة، ولا جهل، ولا عبودية... بل نور» (ص١٣٩).

وهكذا، ومن خلال جوينبلان، قال هوجو رأيه في طبقة النبلاء الحاكمة في بريطانيا، وفي السلطة المنعزلة عن شعوبها ربما في أوروبا كلها أو في العالم كله.

ويستمر الرجل الضاحك في مرافعته، وينطلق دوي صوت الضحك من جديد. وكان هذا الضحك يخفي خلفه غضبا مكتوما (ص١٤٠)، ويستمر جوينبلان يقول من دون خوف أو تراجع: «أنا الرجل المخيف الذي يضحك. ومم يضحك؟ منكم... ومن نفسه... ومن كل شيء... وما ضحكته؟ إنها جريمتكم... وعذابه... إني أضحك ولكني أبكي» (ص ١٤٠).

ويقول أيضا إن هذه الضحكة المرسومة على وجهي تمثل حرمان البشرية، هي تعني المقت، والإرهاق، وحبس الألسن، والغضب، واليأس... هذه الضحكة هي ثمرة العذاب... هي ضحكة مغتصبة... تحسبونني شاذا... لكني رمز... أنا أمثل البشرية كما صورها سادتها... إن البشرية شوهت ومسخت في شخصي... ومسخ فيها الحق... والعدالة... والصواب... والعقل... في قلبها قد حجبت الألم والعذاب كما حجب في قلبي، وطلي وجهها، كما طلي وجهي، بطلاء المرح الظاهري» (ص١٤٠).

وهكذا تحول المجلس إلى قاعة للهرج والمرج، تعالت الضوضاء ممزوجة بالضحك العنيف والغضب والسخرية، ثم انفضت الجلسة بسبب ظروف شاذة إلى اليوم التالي.

أحزان الرجل الضاحك

خرج جوينبلان من المجلس وهو يشعر أنه أخفق إخفاقا ذريعا... وسقط من عليائه إلى هاوية سحيقة، ويا لها من سقطة، فقد غرق في لجة من الضحك، وعلام هذا الضحك؟ ضحكوا من الضحكة المرسومة على وجهه، من ذلك الطابع الشنيع الذي فرض عليه إلى الأبد من التشويه الذي بدا في صورة المرح الدائم، من تلك الضحكة التي هي صورة لرضا الشعوب الزائف تحت نير معذبيها.

كان وجه جوينبلان بمنزلة القناع المظلم الميت للكوميديا القديمة، كما قال هوجو، وهكذا، تنتهي الرواية بإغلاق المسرح الذي كان يعمل فيه، وطرد الفرقة من البلاد، وموت «ضيا»، وانتحار الرجل الضاحك. لكن الأمر المهم هو أن هوجو قد استطاع، من خلال، أو من وراء قناع الضحك هذا المرسوم اعتسافا وقهرا وإجراما على وجه جوينبلان استطاع أن يقول رأيه في الظلم وانعدام العدالة، في قسوة البشر وبرودة مشاعرهم، انعزال من بيدهم مقاليد الأمور في إنجلترا، وبشكل غير مباشر في فرنسا التي ينتمي إليها هوجو وفي أي مكان في العالم، وفي أي زمان، ذلك الانعزال الخاص المغلف بضحك مضاد، الأشد حاجة إلى الرحمة والشفقة والعطف والإحسان والدفء الإنساني. هكذا كان هوجو، وهكذا هي إبداعاته.

٣ ـ كتاب الضحك والنسيان

تدور هذه الرواية التي كتبها الكاتب التشيكي «ميلان كونديرا» في تشيكوسلوفاكيا السابقة إبان سيطرة الحكم الشيوعي عليها، وعلى خلفية من الأحداث الشهيرة المسماة ربيع براغ والغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨، لكن أحداث هذه الرواية تتراوح أيضا بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٧٠ وما بعدهما قليلا مع إشارات إلى أحداث مثل اغتيال الليندي في شيلي، ومجازر بنجلاديش الدامية، وحرب ١٩٦٧، ومجازر كمبوديا التي ارتكبها الخمير الحمر، وإلى غير ذلك من الأحداث [٣٩].

وتشتمل هذه الرواية على عدة مقاطع أو عدة أجزاء أو مقاطع كبيرة بطريقة اشتهر كونديرا بها، والتي أحيانا ما تشبه المقالات التي تدور حول أشياء مثل السرعة والبطء، والضحك، والنسيان... إلخ.

في كتاب «الضحك والنسيان» يربط كونديرا الضحك بالحياة، ويقول إن الضحك هو الحياة بعمق، ويقول كذلك إنه من الأكيد أن الضحك المرتبط بعمق بالحياة هو ضحك المتعة ومتعة الضحك، «هو ما بعد المزاح والهزء والمضحك... إنه تعبير الكائن عن فرحه بأن يكون موجودا» (ص٧١). إن الضحك لديه يسيطر على الجسد كله، بالطريقة نفسها التي يسيطر الألم عليه من خلالها. وهكذا، يصبح كل إنسان «ينفجر بهذا الضحك الانتشائي بلا ذكرى ولا رغبة، وإذ يرمي صراخه في لحظة العالم الراهنة، ولا يود أن يعرف شيئا غير ذلك» (ص٧١).

الضحك هو الحياة

هكذا يكون الضحك - في رأي كونديرا - حالة من الاستغراق العميق في الحياة، وفي الوجود حالة ينسى خلالها الإنسان كل ما عداها من ذكريات أو آمال، أو رغبات أو أحزان، لكنه حالة أيضا يتذكر من خلالها الإنسان أنه إنسان، وأنه موجود، وموجود بعمق وبشكل حقيقي.

وعلى طريقته الخاصة يقول كونديرا مخاطبا القراء: «ولا شك في أنكم تتذكرون هذا المشهد الذي طالما شاهدتموه في عشرات الأفلام الروائية: فتى وفتاة يركضان، يدا بيد، وسط منظر طبيعي ربيعي جميل (أو صيفي) يروحان يركضان، ويركضان، ويركضان ضاحكين... والحق أن ضحك هذين الراكضين لحري به أن يعلن للعالم بأسره، ولمشاهدي كل السينمات: إننا في غاية الفرح، وإننا لمسروران بأن نكون في العالم، ونحن في عز اتفاقنا مع كياننا» (ص٧١).

ولئن بدا هذا المشهد غبيا، وكأنه كليشيه، فإنه لا يعبر عن وضع بشري أساسي: الضحك الجاد، الضحك لما بعد المزاح، ويجمع على هذا الضحك كل الكنائس، وكل صانعي القماش، وكل الجنرالات، وكل الأحزاب السياسية، وكل هؤلاء يتسابقون لكي يضعوا صورة هذين الراكضين الضاحكين على ملصقاتهم حيث يقومون بالدعاية لديانتهم، وسلعهم، وعقائدهم، وشعوبهم، وجنسهم، ومسحوق لغسل الأواني» (ص٧١).



وهكذا يكون الضحك مرتبطا لدى كونديرا بالحياة، بالمرح، والسعادة، والحب، والدين، والشعر، والنقاش، والبيع، والشراء، والسلع، والرقص، والموسيقى، والتعبير عن الشعوب والعقائد والأجناس والأنواع، وعن الحياة في جوهرها وتدفقها وتميزها وحضورها الدائم، حضور الكائن الخاص في الحياة وشعوره العميق بتوافقه الخاص والفريد معها.

مراتب الضحك

ويتذكر كونديرا تلك الحوارات التي دارت بين فتاتين تدرسان المسرح - هما ميشيل وجابريل - حول نص مسرحية «وحيد القرن» ليوجين تونيسكو، وتأكيدهما أن الحوار في هذا النص «صيغ بالتأكيد ليخلق أثراً مضحكا»، ثم قيامهما بالضحك بعد قراءتهما لبعض المقاطع من النص: «ضحك يبدأ من خلال أصوات مختزلة متقطعة في فواصل عالية من طبقاتهما الصوتية. ثم من جديد، الأصوات نفسها. ضحك مصطنع، ضحك مثير للهزل. وضحك مثير للهزل إلى حد أنهما لم تقدرا على سوى الضحك منه، ومن ثم أتى الضحك الحق. الضحك المتفجر، المستعار، المتدافع، المطلق العنان، وانفجارات الضحك الزائفة، الجليلة والمجنونة، وراحتا تضحكان حتى لا نهاية لضحكهما... أوه الضحك، ضحك المتعة، ومتعة الضحك» (ص ٧٩ - ٨٠).

هذا هو الضحك؟ فما النسيان؟

تدور هذه الرواية ـ كما قلنا ـ منذ الأربعينيات وحتى السبعينيات وما بعدهما خلال القرن العشرين، ويستعرض «كونديرا» من خلال أحداثها وشخصياتها مراحل من تاريخ الحكم الشيوعي وعمليات المقاومة له في تشيكوسلوفاكيا وكذلك ما ارتبط بتلك الفترة من مشاعر بالغربة والعزلة والانعزال لدى الناس، وكيف قاوموا كثيرا من المظاهر العبثية والقمعية السياسية - كما في إعدام المثقفين بتهمة خيانة الشعب وآماله - بالضحك، فبالضحك يتذكر الإنسان أنه إنسان، وبالظلم والقسوة والشر والبطش والتسلط ينسى الإنسان إنسانيته وينساه الناس أيضا. هنا يذكر كونديرا حكاية المؤرخ التشيكي «هوبل» الذي قال إنه لتصفية الشعوب، يجري البدء بانتزاع ذاكرتها، وإتلاف كتبها، وثقافتها، وتاريخها «فيكتب لها حينئذ آخر كتبا أخرى، ويعطيها ثقافة أخرى، ويبتكر لها تاريخا

مغايرا. وبعدئذ تنسى الشعوب شيئا فشيئا ما هي عليه، وما كانته، وينساها بسرعة أكبر العالم الذي يحيط بها» (ص١٨٥). بعد ذلك يوقف «هوبل» عن العمل ويحكم عليه بالسجن لعدة سنوات.

وما دلالة الضحك هنا؟

لقد ربط كونديرا في روايته هذه بين الضحك والذاكرة وأفق الحياة والوجود، من ناحية، وبين النسيان والقمع والتسلط والكآبة والانعزال، من ناحية أخرى، فبالضحك يعي الإنسان وجوده، ويعي أنه موجود في هذا الوجود، موجود ومتحقق، ومبتهج وسعيد. أما بالبطش والقمع، ومحو الذاكرة، والتسلط، فيكون الغياب والموت والنسيان.

لكن الضحك أيضا علاج للأحزان، حيث يصف كونديرا ضحك بعض الشخصيات في هذه الرواية بأنه «ضحك يدعو إلى نسيان الحزن، ويعد بشيء غامض، ربما الفرح، وربما السلام» (ص١٩٤).

الضحك - إذن - في رواية كونديرا هذه أداة مواجهة، وأسلوب مقاومة يتغلب به الإنسان على كل العوامل والقوى التي تحاول نفيه أو سلب وجوده، أو إلغاء ذاكرته، أو محو شخصيته، أو تذويب هويته، أو تدمير ثقافته، أو جعله ينسى أو ينسى... إنه خندق من خنادق المقاومة التي تدافع من خلالها الجماعات والشعوب عن وجودها، ووسيلة خاصة للتذكر والتحقق والوجود، فمن خلاله تتذكر الجماعات ذاتها، وتعي وجودها، وتفهم، وتستمر حية في هذا الوجود.

وبهذا فإن تلك الجماعات تحتفل هنا بوجودها معاً من خلال الضحك وهذه رؤية وثيقة الصلة برؤية باختين الخاصة للضحك الذي يجمع بين الناس في شكل حواري ضاحك مؤكد للتدفق الدائم المستمر للحياة والوجود في مواجهة كل عوامل الخوف والانعزال والنسيان.

٤ ـ اسم الوردة

هذه هي الرواية الشهيرة للروائي وعالم السيميوطيقا الإيطالي المعاصر أمبرتو إكو (١٩٣٢) وتدور هذه الرواية حول محاولات مستميتة لكشف سر تلك الجرائم الغامضة المتتالية التي تدور بين جنبات أحد الأديرة في القرون الوسطى في إيطاليا[٤٠]، ويكون هناك بحث محموم عن كتاب مسموم يقال إن

له «قوة ألف عقرب» وهذا الكتاب هو الجزء الثاني من كتاب أرسطو عن الشعر، وهو الجزء الذي خصصه للحديث عن الكوميديا والضحك. وهناك أسرار غامضة تحيط باختفاء هذا الكتاب، وبوجوده أيضا، وهناك إشارات ثقافية عديدة وكثيفة في هذه الرواية إلى أعمال فلسفية وأدبية ودينية وتاريخية وزمانية ومكانية عديدة، مما يجعل هذا النص أشبه بالبوتقة الكبيرة التي تنصهر فيها نصوص غائبة عديدة أو «تتناص» من خلالها.

هناك إشارات عديدة في هذه الرواية إلى كتب الفكاهة العربية والأوروبية، وإلى كتابات ابن حزم، وألف ليلة وليلة، وإلى أساطير خلق العالم من خلال الضحك لدى الفراعنة، ولدى غيرهم، وأشارت كذلك إلى مخطوطات وإبداعات أوروبية وعربية وعالمية عديدة. لكن المهم في هذه الرواية هو هذا الجو الغامض المغلف بضباب السرية والتكتم والألغاز، الذي يحيط بهذا الكتاب المفقود الغامض الذي يقال إن أرسطو قد خصصه للحديث عن الفكاهة والضحك. وتدريجيا تتصاعد الأحداث مما يصعب إثباته أو تلخيصه في هذا الحيز المحدود، لكن ما يهمنا هو تلك الإشارات والحوارات العديدة حول الضحك في هذه الرواية، وهي الإشارات والحوارات التي تبلغ ذروتها في اليوم السابع من تلك الأيام السبعة التي تدور خلالها الأحداث المهمة في هذه الرواية، ففي اليوم السابع «وليلا» وفي متاهة عميقة داخل المكتبة يصل وليم، المكلف بالتحري حول هذه الجرائم، ومعه تلميذه «أدسو دي مالك»، إلى أن الراهب البيوريتاني (التطهري) يورج هو القاتل الذي يقف وراء سلسلة الجرائم هذه، وهو الذي أخفى المخطوط أكثر من عشرين عاما حدثت خلالها الجرائم، وعندما يكتشفانه في تلك القاعة الغامضة داخل الدير، ويبدأ وليم بعد أن ارتدى قفازا خاصا في تقليب صفحات المخطوط، يتوقف بعد برهة، لالتصاق بعض الصفحات، فيزداد اهتمام الراهب الأعمى، ويحرضه يورج على مواصلة القراءة آملا أن تؤدي هذه القراءة إلى موته، كما حدث بالنسبة إلى كثيرين قبله، وذلك لأن يورج كان قد وضع بعض السم حول أوراق المخطوط وفوقها، ولأن أوراق المخطوط كانت ملتصقة – لأنه قديم جدا – فقد كان لا بد لمن يريد مواصلة القراءة أن يبلل أصابعه بلسانه، ويواصل القراءة، فإذا كانت يداه عاريتين فإن السم سيتسرب من المخطوط إلى فمه على نحو متكرر وهكذا يلقى حتفه في النهاية، ويقتل

القارئ له فلا تذاع ما به من أفكار وآراء ونظريات حول الضحك أو تنتشر. إن الضحية - كما جاء في الرواية - «تتسمم من تلقاء نفسها، وبقدر رغبتها في القراءة» (ص٤٩٦).

الخوف من الضحك

يقول وليم موجها كلامه إلى يورج (الراهب القاتل): ولكن قل لي الآن، لماذا؟ لماذا أردت أن تحمي هذا الكتاب أكثر من كتب أخرى كثيرة؟ لقد كنت تخفي، ولكن لا إلى حد الإجرام، مؤلفات في العرافة وغيرها... ولكن لماذا من أجل هذه الصفحات ألقيت بزملائك إلى التهلكة؟ هناك كتب أخرى تتحدث عن الملهاة، وأخرى كثيرة أيضا تمتدح الضحك، فلماذا كان هذا الكتاب يخيفك إلى هذه الدرجة؟

ويجيب يورج: لأنه للفيلسوف. كل كتاب لهذا الرجل حطم جزءا من المعرفة التي جمعتها المسيحية طيلة قرون (ص٤٩٦).

وبعد أن يستطرد هذا الراهب القاتل في شرح الأخطار التي ألحقتها كتب أرسطو بالأفكار المسيحية الأساسية حول تركيب الكون وخلقه، وعلاقة المادة بالروح والأرض بالسماء، يسأله محاوره قائلا: ولكن ما الذي روعك في هذا الخطاب عن الضحك؟ لن تلغي الضحك بإلغائك لهذا الكتاب (ص٤٩٧)، هنا ينبري الراهب يورج بشرح أفكاره ومخاوفه وهواجسه وكوابيسه، التي أثارها هذا الكتاب بداخله، فظل معذبا بها يقتل تحت وطأة سيطرتها عليه كل من تسول له نفسه أن يقرأه ويعرف خفاياه وأسراره، فالضحك في رأيه هو «الضحك، والانحلال، ومسخ لطبيعتنا البشرية»، وهو اللهو بالنسبة إلى الفلاح، والإباحية بالنسبة إلى المخمورين، وحتى عندما سمحت به الكنيسة في الأعياد الشعبية، فقد كان ذلك بمنزلة الهامش الصغير البسيط للتنفيس والتسرية والعودة إلى العبادة.

لقد كانت تلك الاحتفالات والأعياد في رأيه «بمثابة المحاكاة النجسة للنظام، محاكاة ترتبط بالطعام والشراب، حيث يُنتخب ملك الأغبياء، ويسمح ببعض الأفراح في عيد الحمار وأعياد الحمقى والخنازير. هكذا ظل هؤلاء العامة سائرين في لهوهم وجهلهم. أما في هذا الكتاب، والذي كتبه «الفيلسوف»، فينقلب دور الضحك، ويرفع إلى مستوى الفن، وتفتح له أبواب دنيا العلماء، يصبح موضوعا فلسفيا، ولاهوتية خادعة» (ص ٤٩٨).

إن أمبرتو إكو، كما لو كان يقترب مما أشرنا إليه في الفصل الثاني من هذا الكتاب حين قلنا إن أفلاطون قد اهتم برصد علاقة الضحك بدراما الحياة، في حين أن أرسطو قد ارتفع به درجة أو درجات إلى أعلى، فصعد به من مستوى العامة، الأقل درجة، إلى مستوى الفن الأعلى درجة، ومن ثم انتقل بالضحك من «دراما الحياة» إلى «حياة الدراما»، فأصبح للضحك قواعده ونظرياته وملامحه الخاصة المميزة والمؤثرة.

والضحك من الخوف

إن الضحك كما قال الراهب يورج في هذه الرواية «يحرر العامي من الخوف من الشيطان، لأنه في حفل الأغبياء، حتى الشيطان يكون فقيرا وغبيا، ويمكن إذن مراقبته. ولكن هذا الكتاب، يمكنه أن يعلم أن التحرر من الخوف من الشيطان هو علم... عندما يضحك السوقي، والخمر يقرقر في حلقه، يحس بنفسه سيدا، لأنه قلب علاقات السيادة. ولكن يمكن لهذا الكتاب أن يلقن العلماء الوسائل الفطنة التي تغدو مشهورة منذ ذلك الحين لإقرار انقلاب. عندئذ تتحول إلى عملية فكر، تلك التي كانت، ولا تزال، ولحسن الحظ، في حركة السوقي الطائشة، عملية بطن» (ص ٤٩٨).

إذن لا يخشى هذا الراهب القاتل من ضحك العامة، لأنه ما زال «عملية بطن»، عملية لا ترتفع أو تتجاوز وجودها الأدنى عند مستوى الغرائز فترتقي إلى أعلى، عند مستوى الفكر والعلم والنظرية. إن ضحك العامة يحررهم حتى من الخوف من الشيطان، ولكن لا خوف من الضحك هنا خلال تلك الاحتفالات الكرنفالية، لأن الشيطان يكون هنا شبيها بالإنسان، دوره غير متمايز عن أدوار الآخرين، وذلك في ضوء انقلاب الأدوار وانتفاء التفاوتات التراتبية الهرمية بين الأعلى والأدنى في ضحك الاحتفالات والأعياد الذي يحدث في أثناء عيد الحمقى وعيد الحمار أو غيرهما، مما أشار إليه باختين واستعرضناه في قسم سابق من هذا الفصل. إن هذا الشيطان يفقد تلك الهالة المخيفة المحيطة به، وقد يصبح فردا فقيرا وغبيا ضمن آخرين يفرحون ويحتفلون. أما ضحك الفلاسفة أو فلسفة الضحك، فهو الذي يخيف، لأنه يتحول إلى علم مصحوب بهالة وثقة وقدرة على الإيحاء والإقناع والتصديق، نوع من المادة الفكرية العليا جدير بالاحترام، والتقبل الجماعي،

ومن ثم فمن الممكن أن تصبح عملية نفي الخوف، بواسطة الضحك، عملية مهددة للسلطة الدينية التي يدافع عنها هذا الراهب، ذلك الذي يستكمل أفكاره موجها كلامه إلى وليم فيقول: «أن يكون الضحك من خاصيات الإنسان فذلك دليل على محدوديتنا كمذنبين، ولكن من هذا الكتاب، كم فكر منحرف كفكرك سيستخرج منه القياس الأخير، من أن الضحك هو غاية الإنسان، الضحك يبعد لبضع لحظات السوقي عن الخوف، ولكن القانون يفرض من خلال الخوف، واسمه الحقيقي الخوف من الله، ولكن من هذا الكتاب يمكن أن تندلع الشرارة الشيطانية التي يمكنها أن تضرم في العالم حريقا جديدا، وسيتخذ الضحك فنا جديدا، مجهولا حتى عند بروميثيوس لإزالة الخوف» (ص ٤٩٨).

هكذا يكون تحريم الضحك، في رأي هذا الراهب وتصوراته، وسيلة لإحكام سيطرة الخوف على الناس، الخوف من الموت والخوف من العقاب، والخوف من الخروج على القوانين الدينية أو السياسية، الخوف بكل أشكاله وتجلياته، الخوف الذي يشل العقل والقلب والوجدان والسلوك، الخوف مما لا يخيف، الخوف الذي حل بديلا للحب، والموت الذي جاء فشغل ساحة الحياة. ويتحول انفعال الخوف لدى هذا الراهب إلى كائن كبير يهيمن على كل شيء، ومن ثم يتساءل قائلا: «وماذا سيكون مصيرنا، نحن الكائنات المذنبة، من غير الخوف، الذي هو أحكم وألطف الهبات الإلهية؟» (ص٤٩٩). إن هذا الراهب نفسه يتحول إلى صورة أخرى مخيفة من صور الشيطان بروحه المتجبرة، وجرائمه، ويقينه الذي يفتقر حتى إلى الابتسامة، فيجعله يتمسك بآرائه بشكل جامد عنيد.

ومازالت للضحك جوانب أخرى

لقد تبين لنا مما سبق أن الراهب يورج حريص على إخفاء كتاب الضحك لأرسطو، خوفا من قضاء أفكاره، لو أشاعها العلماء والفلاسفة والباحثون، على الخوف، الخوف المرتبط بالدين بوجه خاص، وهو خوف أحكم من خلاله سدنة الدين خلال القرون الوسطى قبضتهم على مصائر الناس وسلوكياتهم ومن ثم كان هناك خوف – وما زال – من أن يؤدي الضحك إلى هدم الخوف، ومن ثم يتجرأ العامة على الخاصة وإلى غير ذلك – من العواقب والأضرار.

ويعود الراهب يورج مفصلا وجهة نظره أيضا من خلال إشارات متكررة إلى بعض ما جاء في هذا المخطوط أو هذا الكتاب، فيقول: «إن هذا الكتاب بتبريره للملهاة وكذلك الأهجوة (المحاكاة) على أنها دواء معجز، يطهر من الأهواء من خلال تصوير العيب والنقص، سيحمل العلماء الزائفين (بانعكاس شيطاني) على محاولة التكفير عما هو سام من خلال قبول الدنيء» (ص٤٩٩).

ويقول أيضا الراهب نفسه في إشارة ضمنية إلى مقولة جورجياس التي أوردها أرسطو في الخطابة، وذكرناها في الفصل الثاني من هذا الكتاب: «يقول فيلسوف يوناني (يذكره هنا صاحبك أرسطو) يا له من متواطئ، ويا لها من سلطة علمية ضالة، إنه يجب دك رصانة الخصم بالضحك، وجعل الضحك منافسا للجد. إن حصافة آبائنا قد اختارت: إن كان الضحك متعة العامة لتكبح الصرامة فسق العامة» (ص٤٩٩).

أي أنه إذا كان العامة يستمتعون بالضحك فلنجعل الصرامة علاجا وسلاحا لهم ولسلوكياتهم يبعدهم عن إغراءات البطن والعورة والطعام، وعن رغباتهم الحيوانية.

ولكن «لو حرك أحدهم يوما كلمات الفيلسوف، وتكلم - إذن - كفيلسوف، ورفع فن الضحك إلى مكانة سلاح ذكي، لو عوضت خطابة الإقناع بخطابة السخرية، لو عوضت الحجة المتأنية والمنجية التي تعتمد على صور الخلاص البشري، بالحجة المتلهفة التي تغلب كل الصور المقدسة والجليلة - آه، في ذلك اليوم أنت أيضا وكل معرفتك يا وليم ستكونان من المهزومين (ص٤٩٩).

والراهب يأكل أرسطو

ثم إن هذا الراهب القاتل الذي يمقت الضحك، ويرتكب جرائمه حتى يظل الناس في خوف دائم، وعندما يُكتشف كتاب الضحك المسموم الذي يخفيه الراهب ويشعر بأنه يوشك أن يفقد صفحاته، يبدأ في وضعها في فمه ومضغها وأكلها كي لا تصل إلى أي يد أخرى. هنا يقول الراوي «وضحك يورج، بالله، نعم ضحك. للمرة الأولى أسمعه يضحك... ضحك بحنجرته، دون أن تتخذ شفتاه هيئة الحبور. كان يبدو وكأنه يبكي. لقد أكل أرسطو» (ص٥٠٠).

وتحدث مطاردات للراهب الأعمى القاتل وهو يتناول أرسطو ويأكله، ويبدأ السم يسري في جسده، وتتحول صورته من صورة شيخ وقور إلى صورة تظهر شنيعة وبشعة: كان يمكن أن تبعث في حالات أخرى على الضحك (ص٥٠٦).

وتشتعل نار في المكتبة في أثناء المطاردة عندما يسقط سراج مشتعل (مصباح) على الأرض، فتحرق كتبا كثيرة، ويلقي الراهب الأعمى ما تبقى من كتاب أرسطو في النار، «حيث كان أرسطو أو ما تبقى من فطور الشيخ، يحترق، وتمتد النيران إلى الدير كله لتأتي عليه، فيصبح أثرا بعد عين. وتنتهي الرواية بالقول: كان يورج يخشى الكتاب الثاني لأرسطو، ربما لأنه كان يعلمنا أن نمسخ وجه كل حقيقة، حتى لا نصبح عبيد أوهامنا. ربما كان واجب من يريد الخير للبشرية هو أن يجعلها تضحك من الحقيقة «أن تضحك الحقيقة» لأن الحقيقة الوحيدة هي أن نتعلم كيف نتحرر من شغفنا المنحرف بالحقيقة. هكذا قدم «أمبرتو إكو» روايته المتميزة هذه حول الضحك، وهي الرواية التي تحولت إلى فيلم سينمائي متميز، قام ببطولته شين كونري لكنه لم يحظ بالشهرة نفسها التي حظيت بها الرواية، وهكذا يكون الضحك في تصور «إكو» وسيلة لمقاومة الخوف أيا كان، ومن أي سلطة معلومة أو مجهولة، أيا كانت، وهكذا كان ذلك الخوف من الضحك وهكذا يكون دائما. فالضحك يمنح الإنسان طاقة وقوة مجددتين يتغلب من خلالهما على مخاوفه الخاصة، أو يقوم من خلالهما، وبالتعاون والمشاركة مع الآخرين، بمواجهة مخاوفهم العامة والتغلب عليها، ومن هنا كانت هناك دائما تلك الحالة الخاصة من «الخوف من الضحك»، وفي مقابلها هذه الحالة العامة المتعلقة بـ «الضحك من الخوف».

في نهاية هذه الرواية يقول الراوي: «كانت الوردة اسما، ونحن لا نمسك إلا الأسماء» (ص٥٢٣).

أصدر إكو هذه الرواية عام ١٩٨٠ وبعد ذلك بثلاث سنوات، وبعد أن طبقت شهرتها الآفاق أصدر كتيبا صغيرا بعنوان «حاشية على اسم الوردة» ترجمه إلى العربية «سعيد بنكراد»، وقد ضمن إكو هذا الكتيب مجموعة من الملاحظات حول تطور عملية التأليف لهذه الرواية، وبناء العالم الروائي فيها، وتحدث فيه كذلك عن «الميتافيزيقا البوليسية»، والرواية التاريخية، و «النفس»، و «القناع»، وكذلك دلالة الاسم، حيث أشار إلى مقولة الفيلسوف

أبيلار «لا وجود لأي وردة» «Nulla Rosa» لكي يبين إلى أي حد يمكن اللغة أن تتحدث بالقوة نفسها عن الأشياء المندثرة، وعن الأشياء الموجودة أيضا (٤١). وأشار إكو كذلك إلى أعمال أدبية ومقولات فلسفية، ومنها مقولة أخرى لبرنار دي مورلي (القرن الثاني عشر) جاء فيها: «إن كل الأشياء تندثر ولا تبقى منها إلا الأسماء». وقد أوحى له ذلك بفكرته القائلة بأنه إذا كانت كل الأشياء آيلة إلى الزوال، فإننا نحتفظ منها بأسماء خالصة» (٤٢).

لكن، هناك معنى آخر يرتبط بكلمة وردة Rosa في التقاليد اللاتينية والإيطالية والإنسانية عامة، فالوردة «صورة محملة بالمعاني إلى درجة أنها أصبحت لا تملك معنى محددا، وليس هناك أفضل منها للدلالة على كتاب هو عبارة عن متاهة من معان (٤٣).

إذن كل الأشياء، وكل الشخصيات تزول وتتبدد ولا يبقى منها سوى اسمها، سوى آثارها، وكذلك ضاعت كل تلك الأحداث الهائلة التي دارت في الدير واضطرمت بداخله، وكل تلك الانفعالات الرهيبة التي جاشت في نفوس قاطنيه، ولم يبق من ذلك كله سوى الأثر، سوى ضحكات ما زالت تتردد أصداؤها عبر الزمن، وتتعدد بتعدد معانيها ومقاصدها، كما تتعدد الدلالات والمعاني في هذه الرواية.

٥ ـ الضحك

هذا هو اسم إحدى الروايات المتميزة للكاتب الأردني الراحل «غالب هلسا» (١٩٣٢ - ١٩٨٩) كتبها على لسان الراوي الذي يكاد يكون قناعا للكاتب يحكي من خلاله رؤاه، ومخاوفه، وأحلامه، وعلاقاته، وأفراحه، وأحزانه. الراوي أردني (أو من الشام كما كان يقول) يعيش مغتربا في القاهرة، ينتمي إلى مجموعة المثقفين اليساريين العرب خلال الخمسينيات أو الستينيات في مصر (هكذا كان غالب هلسا نفسه) والرواية تقترب - إلى حد ما - في رؤيتها للضحك من الرؤية الفردية الذاتية الرومانتيكية (٤٤).

تبدأ الرواية خلال الخمسينيات مع تأميم قناة السويس، وحرب عام ١٩٥٦، وما جاء بعد ذلك من أحداث، وخاصة هزيمة ١٩٦٧ وما بعدها. وترصد الرواية المد الثوري اليساري والقومي خلال فترة الخمسينيات والستينيات، وترصد أيضا انهيار هذا المد بأشكال عدة ومن خلال علاقة عاطفية تربط بين الراوي وفتاة مصرية هي نادية.

هناك ثلاثة وجوه رئيسة في عالم غالب هلسا يرصدها إدوار الخراط، وهي موجودة كذلك في هذه الرواية. هذه الوجوه هي: ١- العمل السياسي السري الثوري غالبا وما يترتب عليه من مشاهد سجن، و٢- التورط الشبقي وما يسبقه أو يعقبه من مناورات عاطفية، ثم ٣ - ذلك اللبس واختلاط الهويات والحيرة والهزيمة في النهاية (٤٥).

وهذا صحيح أيضا في رواية «الضحك»، حيث يرتبط الضحك فيها بالأبعاد الثلاثة السابقة التي رصدها إدوار الخراط، وحيث يرتبط الضحك بكل ما يلاحظ على الشخصية المحورية في هذه الرواية، وهو الراوي نفسه،من تهرؤ وتفكك وانهيار نفسي، بل أخلاقي أيضا، يرصد الكاتب الضحكات في كل مكان، ولدى شخصيات عديدة، فهناك نادية التي تضحك دائما، وهناك الضحك الذي يحدث في الجلسات الاجتماعية التي يسودها الود، ويغلب عليها الدفء الاجتماعي، وهناك ضحك اللامبالاة والتشفي، في حين أن «الأحداث تقع للناس»، وهناك الضحك المرتبط بالعدوان، كما في تلك الحادثة التي صور فيها الكاتب رجلا يقتل رجلا آخر، في حين تنطلق بعض الضحكات الهستيرية من بعض العامة على نحو مفاجئ.

وهناك اختلاط في هذه الرواية بين الصرخات والشتائم والازدحام والضحكات الجماعية التهريجية والاندفاع والتدافع والاصطدام، وضحك اللامبالاة موجود أيضا لدى شخصيات عديدة فيها.

وحس الفكاهة والسخرية منتشر في هذه الرواية، أيضا، وهناك رصد لضحك الجمهور من أخطاء الآخرين وخطاياهم، والقهقهة من حدوث التدني ورذائل السلوك. وهناك نكات كثيرة مثبوتة في الرواية، لكن معظمها من النوع الساذج، وأحيانا السخيف، مثل: ١ ـ واحد راح يحلف يمين حلف شمال. ٢ ـ واحد ضرب تليفون صعب عليه. ٣ ـ واحد وقع من الدور الرابع انكسرت نفسه.

الضحك العبثي أو ضحك انهيار الأحلام:

مثلما فسر كانط الضحك في ضوء نظرية التوقع الخائب أو العودة بخفي حنين، وذلك لأن التوقع الكبير الممتد المصحوب بالتوتر ينتهي - في واقع الأمر - إلى لا شيء، فكذلك كانت الأحلام اليسارية في الرواية بمنزلة قلاع بنيت في الهواء، لكنها ما لبثت أن انهارت عند أول هبة ريح، وهكذا يستغرق الراوي

ومعه أمنية (صديقة حبيبته نادية) في ضحك عبثي مستمر، يرصدان - من خلاله - الانهيار السريع والشامل للأفكار والأحلام الكبيرة «أخذنا نضحك ونضحك بلا انقطاع، كأننا لن ننتهي أبدا... أخذنا نضحك، الحزب، والثورة، والسياسة، والحب، والمسرح، والزواج، والروايات، والقصص، والذكريات، والأغاني، والشعر، والبسطاء، والقادة، والأمل، والطموح، والشعب، والنهر، والشوارع، والشجر... إلخ» (ص٢٦٠ - ٢٦١). وأيضا: «وأخذنا نضحك الضحك... وحاولت أن تتوقف، ولكنها انفجرت تضحك بعنف أشد» (ص٢٦). ثم يقول بعد أن وصلت هذه العاصفة من الضحك بينه وبين هذه الفتاة إلى نهايتها: «ثم أدركت فجأة أنها على وشك البكاء فصمت» (ص٢٦١).

هذا الضحك ضحك هستيري، ضحك يحدث من دون توقف، وبلا انقطاع، ومن أشياء كثيرة في جوهرها لا تستدعي ضحكا. إنه ضحك من السقوط والانهيارات وعدم تحقق للأحلام الكبرى والأمنيات، ومن ثم يكاد يكون ضحكا عبثيا زاخرا بعلامات وأصوات عديدة دالة على شعور الضاحكين بلا جدوى أي شيء في الواقع.

الضحك والرعب

تدريجيا، ومع تزايد انهيار الأحلام، وتفاقم الشعور باللاجدوى والعبثية، يقع الراوي في براثن شعور يجثم على عقله، ووجوده، ويشل حركته. إنه يبدأ في التأمل في هذا الوجود أو هذا الواقع الذي يعيشه، ويتساءل عن معناه، وعن كيف يحيا الناس - في مصر خاصة التي كان يعيش فيها - ، وسط هذا الازدحام والبشر الذين يتحايلون على الاستمرار في الحياة بطرائق عدة، والعمارات العالية ذات المصاعد القديمة، والمعارك العنيفة، والمواصلات، والبيروقراطية... إلخ، ومن ثم يقول هذا الراوي: «كل ذلك يشعرني بأن صداما كونيا على وشك الحدوث، كان اندفاع الأشياء الواقعة، المصمم الأعمى يزيد إحساسي بهشاشتي وعجزي. وهذا الاندفاع ذاته كان أصل الضحك... لقد أصبح الرعب هو الوجه الآخر المكمل للضحك» (ص ٢٩٨).

كيف يكون الرعب هو الوجه الآخر المكمل للضحك؟ إن ذلك قد يعني أن الضحك إنما يحدث كاستجابة لذلك الشعور المخيف بالرعب، وأن الحل الوحيد للخروج من استلاب الإنسان ووقوعه لقمة سائغة في فم الرعب هذا،

هو أن يحول هذا الفم من فم متقلص مرعب إلى فم منبسط ضاحك، أي أن يتأمل كل علامات الرعب المخيفة في الواقع، ويواجهها بأن يعلو عليها، ويبتعد عنها بمسافة خاصة، ويضحك منها.

ويعمق شعور الراوي بالرعب تلك الآلية الخاصة التي يدرك العالم والواقع من خلالها أن أمورا كثيرة تبدو وقورة في حين أنها في جوهرها هازلة، «ومن ثم فهي تتحول إلى أشياء متصلبة غير قادرة على الحركة الحقيقية المرنة». إنها تمتزج في هذا العالم بمظاهر عدة للحماقة والتهور، حتى المتهورون والحمقى يبدون له في هذا العالم مرتدين أقنعة هزلية من الجدية، ويبدو هذا العالم ذاته كأنه مجموعة من المشاهد التي فقدت الترابط بينها في فيلم سينمائي خاص، كل مشهد من مشاهد هذا الفيلم أصبح منفصلا عن المشاهد السابقة له واللاحقة له، وبلا مبرر خاص لهذا الانفصال، ولا تكون هناك من استجابة خاصة يرد بها الراوي على هذه الرؤية العبثية والسريالية التي يواجه بها العالم، أو يواجه بها هذا العالم سوى أن يغرق في ضحك كابوسي متشنج ومؤلم. «وكإضاءة مباغتة اتضحت أمامي حقيقة الضحك المتشنج، المؤلم، الكابوسي الذي نعيشه. إنه هو هذا بالذات: إنه وقوفنا فزعين حائرين أمام تلك التروس الطائلة المعطلة: اللغة والقيم والنظريات» (ص٢٨٨).

ويقول كذلك: «وعندما أعود إلى التفكير في ذلك الضحك المتشنج المدمر، تتكشف لي نواح جديدة فيه، من ذلك أنه لم يعد يضحكنا إلا الوجه المرعب للعالم، الرعب ذاته لم يعد يضحكنا، حكايات الباحثات عن الزواج أو العوانس المراهقات أو سوء التفاهم العادي. إن مبالغات الرعب وتهاويله وعدم منطقيته هو الذي كان يرعبنا، ومن خلال ضحكنا كنا نؤيد وجوده ونؤكد في الوقت ذاته خضوعنا له» (ص٢٩٨).

الضحك - إذن - استجابة خارجية لإدراك الراوي للعالم على أنه مرعب، فقد كان يضحك أولا كي يقاوم هذا الرعب، كان يستعين بالضحك كأسلوب لمواجهة الرعب القائم في هذا العالم، لكنه ومع مزيد من التأمل، أدرك أن هذا الضحك المتشنج المؤلم لم يعد يواجه الرعب الموجود في العالم، بل أصبح يؤكده، فالضحك يعني أن الشخص مصاب بالرعب، واستمرار الضحك يعني استمرار شعوره بهيمنة الرعب على العالم. وهكذا تستمر الحالة وتتزايد

وتتفاقم لدى الراوي بحيث يصبح مدركا للمشاعر الإنسانية، كالحب والصداقة مثلا، وكل القيم التي يسعى غالبية الناس إلى تحقيقها كالعدالة، والمساواة، والرحمة... إلخ، على أنها أمور مرعبة، أمور لا يمكن تحقيقها في هذا العالم، لأنه لم يعد هناك من حوار إيجابي معه. وبعقل رازح تحت هيمنة رعب جاثم مقيم، لم يعد الضحك يجدي معه شيئا، تفاقمت مشاعر وأفكار الخوف والشعور بالاضطهاد والمطاردة والتوجس لدى الراوي، ومن ثم أصبح دائم الهروب من كل شخص ومن كل شيء، وأصبح في خوف دائم من أن تكتشف جرائمه وخطاياه التي كان بعضها حقيقيا وكان كثير منها متخيلا ومتوهما. وهكذا يحل الرعب محل كل الأشياء في النهاية، ويصبح الضحك مجرد أصداء تتردد مؤكدة لهذا الرعب، ودالة بشكل فعال عليه.

٦ ـ حجر الضحك

هذا هو اسم رواية الكاتبة اللبنانية المتميزة «هدى بركات»[٤٦]. تستوحي الرواية موضوع الحرب اللبنانية التي دارت رحاها في سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته، وتصف الكاتبة مشاهد عديدة للآثار المدمرة للحروب في حياة البشر والمباني والكائنات الحية الأخرى، وقد كان الناس يضحكون، على رغم هذه الحرب، فالضحك دلالة على الحياة، «لكن حرب المدن تكره الضحك تكره هذا الضحك كثيرا» (ص١٢٩).

وتوضع متفجرات في بعض دور السينما وتنفجر هذه المتفجرات وتقتل الناس، وبالمصادفة تكون هذه الدور تعرض بعض الأفلام الهزلية التي تجعل الناس يضحكون، وبذلك يختلط الضحك بالموت، وتعلق الكاتبة على ذلك قائلة: «إن ذلك علامة على أنه ممنوع الضحك هكذا، ممنوع أن تتفق جماعة ما، داخل مكان محدد على الضحك. تضحك لوحدك، تجهش بالضحك... لكن أن يتحول الضحك نشاطا جماعيا فهذا مخل بقانون الجماعة المحاربة. يريدون أن ينفجروا ضحكا، فلينفجروا» (ص١٣٠).

هكذا يكون ضحك الإنسان بمفرده لا خطر منه، الضحك غير الحواري لا خوف منه، هو ضحك يشبه البكاء، حيث يمكن كل إنسان أن «يجهش بالضحك» بدلا من أن يجهش بالبكاء، فالضحك الانعزالي المتوحد المستوحش لا ضرر منه ولا ضرار، أما ضحك الجماعة فترفضه

الجماعات المتحاربة، وتقضي على أصحابه بالقتل، وبدلا من أن ينفجروا ضحكا ينفجرون موتا، فالضحك قوة إيجابية موحدة، وله فعل العدوى، وله تأثير المقاومة، والقوة النفسية، والتجديد للطاقات النفسية والجسمية لدى الأفراد والجماعات، ومن ثم فهناك خوف منه ومن تأثيراته، ومن ثم لا بد أن تواجهه الجماعات المتحاربة بالموت. فالضحك - كما تقول الكاتبة ساخرة - «لا يلائم الحس الوطني... الحس الوطني لا يلائمه إلا الحزن العميق... المأساة... الموت» (ص١٣٠). الحرب ضد الضحك إذن هي ضد الحياة، وضد التجمع، وضد التجدد، وضد أن يكون الناس معا، ولذلك لا مانع من أن يضحك كل إنسان بمفرده، وليضحك ضحكا ليس من القلب، بل من العقل، وليس من العقل الواعي، بل من العقل الغائب، أو العقل الواعي الحاضر حضورا خاصا يكشف عن أغراض انتهازية محدودة خاصة، وهنا يتكشف لنا نوع آخر خاص من الضحك في هذه الرواية، إنه الضحك الهروبي الانتهازي.

الضحك الانفرادي الانتهازي:

فكر خليل، وهو الشخصية المحورية في هذه الرواية، وهو يعد الشاي لنفسه منعزلا في غرفته، فكر في الضحك، وقال لنفسه «هذا أكثر مكان، أكثر بقعة، يضحك الناس فيها في العالم، في عز القصف العشوائي يضحك الأولاد ويضحك الموظفون لأنها أيام عطلة... يكثرون من المآكل الطيبة... يحضرون لسهراتهم أجمل شرائط الفيديو؛ لأنهم سيسهرون كثيرا ولا عمل أو مدرسة في الغد الباكر... الجارات يضحكن لبعضهن إذ ستزداد فرص التلاقي، وستزداد فرص الكلام الذي لن ينفد عن الحالة والصحة والأرق والظلم والمشاكل الزوجية وشيطنة الأولاد» (ص١٤٧).

إن الحرب تواجه بالضحك، والضحك علامة مهمة من علامات الحياة قد يستغلها بعضهم في التزاور والتعاطف والتراحم والتكاتف الإنساني والاجتماعي، وقد يتخذها بعضهم تكأة للهروب من عمله أو دراسته، أو يعتبرها بعضهم فرصة لأن تروج سلعه وتجارته الراكدة، ليس المهم هنا ما يحدث من دمار عام بفعل الحرب، بل ما يحدث من رواج وازدهار خاصين بفعل تأثيراتها المدمرة.

هكذا سيضحك الدكنجي (صاحب دكان البقالة) لأن الناس سيتدافعون لشراء السلع منه، وكذلك الحال بالنسبة لصاحب الفرن (المخبز) وصاحب المطعم، وصاحب محطة البنزين والمصرفي وغيرهم، فكلهم سيضحكون بسبب رواج بضاعتهم، وهكذا الحال بالنسبة للشاعر الذي سيحزن أكثر... ويغرد بصوته الفجائعي الفريد» (ص١٤٧).

كذلك سيضحك مراسلو الوكالات الأجنبية، والصحافيون المحليون والأجانب، وملاك (أصحاب) البيوت، والبناءون والنجارون، والدهانون، وأصحاب المفروشات، والأطباء والشعب بأسره، سيضحك لأن هناك فوائد جمة خاصة تتحقق من خلال هذا الخراب والدمار والموت. فأي ضحك هذا، هل هذا ضحك حياة أو ضحك موت؟ إنه ضحك الحياة الخاصة الانتهازية، وموت للحياة العامة القائمة على التضحية والجماعية.

ولكن أين هي السلطة من كل هذا؟ تقول الكاتبة «بلد يضحك ويعتقد أن سلطته لا تضحك ولا تلعب، وأنه يخدعها... بلد غريب... السلطات تضحك ضحكها... لكل سلطة ضحكها » (ص١٤٨).

وتستطرد الكاتبة في كشف هذه المتناقضات التي تدعو إلى الضحك بين الناس والسلطة وكيف يختلط العام بالخاص، والضحك السوي بالضحك المرضي، والضحك بالأفكار السياسية والمعتقدات الدينية، وكيف يبرر كل حزب ضحك أصحابه وسلوكهم. وهكذا يتحول البلد، كما تقول الكاتبة على لسان خليل، إلى «مهرجان عارم من الضحك. ضحك بدم أزرق يسود من الضحك... يموت من الضحك... وأنت يا خليل الذي تشرب شايك باردا... لماذا لا تضحك؟».

ليس الضحك هنا ضحكا صافيا نابعا من القلب، بل هو أقرب إلى الضحك المرضي الهستيري السلبي الانتهازي، الذي يحول أزمات الناس ومشقات حياتهم إلى حالة من النفع المادي الخاص. ويظل خليل منعزلا يضحك، لكنه تدريجيا يخرج من حالته، ويصبح أكثر وعيا وارتباطا بالناس، ومن هنا دلالة عنوان الرواية «حجر الضحك». إن الضحك هنا بمنزلة الحجر الشبيه بحجر الفلاسفة في الكيمياء أو الخيمياء القديمة، ذلك الحجر أو الإكسير الذي كان يعتقد أنه قادر على تحويل المعادن الخسيسة (كالحديد والقصدير مثلا) إلى معادن نفيسة (كالذهب والفضة مثلا). وهكذا الضحك



ينبغي أن يكون إيجابيا وجماعيا، ليس هروبيا ولا انعزاليا ولا فرديا ولا مرضيا، ليس مفرقا، بل موحدا، ليس قائما على أساس الانعزال، بل الاتصال، ليس مرتبطا بالغياب، بل بالحضور، وهكذا يحول هذا النوع الإيجابي من الضحك الناس من الضعف إلى القوة، ومن العجز إلى القدرة، ومن الغياب إلى الحضور، وهذا ماحدث بالنسبة إلى خليل الذي افاد من تجاربه وخبراته وتأملاته ووعيه، فضحك ضحكا حقيقيا في النهاية، ومن ثم كانت فاعلية «حجر الضحك»، ذلك الإكسير الذي حول خليلا من إنسان يعيش عند المستوى الخاص بالمعادن الخسيسة أو الأقل قيمة، والمنعزلة، وشبه المنحرفة عن إطارها العام، إلى إنسان يتألق عند قمة المعادن النفيسة، لقد صار بفعل الضحك الحقيقي إنسانا كالذهب.

٧ ـ الفكاهة والضحك لدى إميل حبيبي

إميل حبيبي واحد من أبرز كتاب الأدب الساخر في العربية، وهو كاتب فلسطيني عاش حياته داخل الأرض المحتلة، «وهو في كتاباته يعالج موضوعا تاريخيا وطنيا، وهو المسألة الفلسطينية، وحكاية شعبها الذي يعيش غريبا في أرضه ووطنه» (٤٧).

في أعمال إميل حبيبي نواجه ثلاثة أنواع من الفكاهة، كما يشير ياسين فاعور في كتابه المهم عن «السخرية في أدب إميل حبيبي». النوع الأول: هو الفكاهة السطحية عن الشخصيات أو التدخل في منطق العمل الأدبي، وأمثلة ذلك كثيرة، منها ما جاء في المتشائل حين قال حبيبي نفسه عنه: «أسلوبي في المتشائل هو أسلوب الهزل الجارح». أما النوع الثاني: فيتمثل في سخرية حبيبي من منطق العمل الأدبي ذاته، ونجد ذلك في المتشائل «لكع بن لكع» «وأخطية». وأخيرا: هناك الفكاهة التي تتفجر من قلب الموقف ذاته، وهذا أرقى أنواع الفكاهة. وفكاهة حبيبي في روايته الشهيرة المتشائل هي في ـ الغالب ـ من النوع الأدبي (٤٨).

تعد رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (٤٩) أشهر روايات إميل حبيبي، وفيها يرصد حياة سعيد في إسرائيل بعد «النحس الأول» ـ كما قال ـ الذي حدث عام ١٩٤٨، وتمتد الأحداث إلى ما بعد النحس الثاني عام ١٩٦٧، وما بعده أيضا. ويذكر لماذا سميت عائلته بالمتشائل،

فالمتشائل. هي نحت أو دمج لكلمتين «اختلطتا على جميع أفراد عائلتنا... وهاتان الكلمتان هما المتشائم والمتفائل... فدعينا بعائلة المتشائل» ويقول عن نفسه كذلك «خذني أنا مثلا، فأنا لا أميز التشاؤم عن التفاؤل، فأسأل نفسي: من أنا؟ أمتشائم أنا أم متفائل؟» ويقول كذلك: «أقوم من الصباح من نومي فأحمده، على أنه لم يقبضني في المنام، فإذا أصابني مكروه في يومي أحمده على أن الأكره منه لم يقع، فأيهما أنا، المتشائم أم المتفائل؟» (ص٧٢).

والرواية زاخرة بالحكايات الكثيرة المحتشدة بالمتناقضات والأمور والأقوال والأفعال غير المتوقعة، والتي تستثير جميعها الضحك، والتي تنبع من حس عال بالسخرية والتهكم قل أن نجد له نظيرا في الأدب العربي المعاصر... يحكي سعيد عن أخيه الكبير الذي هبت عاصفة اقتلعت «الونش» الذي كان يقوده، وألقته في البحر فوق الصخور فتمزق جسده إربا إربا وكان عريسا حديث العهد، فجلست عروسه تولول وتندب حظها، أما أمه فكانت تبكي صامتة، لكنها قالت لعروسه فجأة: «مليح أن صار هكذا وما صار غير شكل»، أي أنها حمدت ربها لأن هذا هو ما حدث لابنها ولم يحدث له شيء آخر «غير شكل» فذهلت العروس وسألتها «أي غير شكل يا عجوز النحس (وهذا اسم والدي، رحمه الله، كما يعلق سعيد قائلا) أي شكل بعد هذا الشكل يمكن أن يكون أسوأ منه؟ فتقول الأم: أن تخطفي في حياته يا بنية، أي تهربي مع رجل آخر» (ص٧٣).

ويقول سعيد إن هذا ما حدث فعلا بعد سنتين حين هربت هذه العروس الأرمل مع رجل آخر، لكنهم حمدوا ربهم لأنه كان عاقرا «فلما سمعت الوالدة أنه عاقر، رددت لازمتها: فلماذا لا نحمده» (ص٧٣).

وهكذا تستمر الرواية على لسان «سعيد» الذي لم يكن سعيدا البتة، بل كان يتظاهر بالسعادة، وكانت السخرية وسيلته لهذا التظاهر، ومن خلالها سخر من نفسه، ومن عائلته، ومن إسرائيل، ومن الظروف التي عاشها داخل ما يسمى بالخط الأخضر، وقد سخر حتى من الخط الأخضر هذا، ومن نكسة ١٩٦٧، ومن اليهود، ومن العرب، ومن العالم أجمع. وخلال ذلك تتوالى الإشارات إلى أشعار قديمة وحديثة، وأغان، ومعلومات تاريخية، وهناك اقتباسات من ألف ليلة وليلة، ومقتطفات من كُتب للجاحظ أو غيره، وهناك عناوين ساخرة للفصول شبيهة بالعناوين التي وضعها «شتاينبك» في روايته «تورتيلا فلات» الساخرة خاصة وهو يتحدث عن شخصية القرصان. وهناك



إشارات إلى محمود درويش، وتوفيق زياد، وغيرهما من الشعراء الفلسطينيين الكبار، وإشارات واقتباسات من ابن عربي، وفولتير، وابن جبير الرحالة المشهور، وهناك تلاعب بالكلمات، وتوريات وذكريات في عكا وحيفا وفلسطين كلها وسخرية وحكايات ساخرة لا تنقطع، وكسر للسرد بتعليقات وأشعار وأمثال ونكات وتعبيرات عامية وحوارات، وهناك ضحكات وإغراب في الضحك، من ذلك مثلا ما حدث حين يقبض على ابنه «ولاء» بسبب تشكيل الابن لخلية فدائية، ويذهب سعيد إلى مكتب التحقيقات الإسرائيلي فيقول إنه رأى المحققين «تفغر أفواههم وتصرخ في وقت واحد بكلام لم ألتقط منه سوى شتائم عربية أضحكتني صياغتها غير المألوفة، فضحكت، فأضحكني ضحكي، فأغربت في الضحك حتى تقطعت خواصري، ولم أثب إلى رشدي إلا بعد أن وثبوا عليَّ فطرحوني أرضا فاقد الرشد» (ص ١٥٥ - ١٥٦).

وفي موقف آخر يقول عن نفسه: «ما أنا بساحر هندي: بل مجرد عربي بقي سرا في إسرائيل» (ص١٧١). ثم في موقف آخر يجسد فيه حالة من التبسم الذي يرتبط بالخوف، أو الابتسام الذي يمتزج بالاسترضاء والخوف وكان خلالها موجودا في السجن، واقعا في براثن خوف شديد، «فظللت أحاول أن أطبع على فمي الابتسامة نفسها فينهار الجانب اليساري من فمي، فأقومه، فينهار الجانب اليميني فأقومه، فأحس بشفتي السفلى تنهار، فأقومها، فتصطك أسناني» (ص١٨١). وعلينا أن نلاحظ هنا هذا التلاعب بالكلمات حين مزج حبيبي بين الإشارة إلى جهة الفم اليسرى أو اليمنى وبين الاتجاهات السياسية اليسارية واليمينية التي ترتبط بالرفض (اليسار) والموافقة (اليمين)، كما لو كان يريد الإشارة إلى أنه من العرب الذين اضطروا إلى البقاء داخل إسرائيل بعد ١٩٤٨، ولذلك لا بد من أن يتظاهر بالقبول للقوانين والإجراءات التي فرضتها السلطات الإسرائيلية، لكنه في أعماقه يدرك أنه عربي يرفض هذه القوانين والإجراءات والسلطات، ومن ثم فقد كان يريد الابتسام كي يعبر عن الإذعان والقبول لما يحدث فترفض عضلات وجهه اليمنى واليسرى والسفلى، وبشكل لا إرادي، أن تنصاع، فلا يجد مناصا سوى أن تصطك أسنانه وفرائسه خوفا. وفي روايته وفي «أخطية» تتكرر المواقف والحكايات الساخرة، وإن كانت بشكل أكثر سردية وسوداوية أو تهكما. وفي أقل من صفحتين من هذه الرواية - مثلا - يتكرر الحديث عن الضحك، وعن المواقف والشخصيات التي تستثير ضحك الراوي،

فهو يضحك من طريقة طرح الناس للأسئلة، وطريقة إجابتهم عنها أيضا، من أفعالهم العادية، وغير العادية، ومن تأويلاتهم لأفعالهم، ولأفعال غيرهم، ويضحك من أفعال من يراقبونه، من الرجال، ومن النساء اللائي يسئن الظن به، ومن متناقضات الحياة، ومن جلاء اليهود عن شارع عباس في حيفا بسبب تكاثر العرب فيه. ومن ذكرياته عن أخطية، الفتاة الجميلة التي لم تتكلم حين قابلها إلا بعينيها فظنها خرساء، ويقول بعد ذلك كله: «انطويت على نفسي فأغرقت في الضحك من نفسي، أما وجهي فحافظت على شكله الاعتيادي... كاد صدري ينفجر بالضحك المكبوت في صدري فازددت تجهما أمام النظارة [٥٠].

تكون المواقف التي تضحك الشخصيات فيها في أعمال حبيبي واضحة، ولكن بعضها غامض، وبعضها خفي ملتبس متناقض يجمع بين الوضوح والغموض. وهكذا كان ضحكه يريد أن ينفجر لكنه يكبته أو يكظمه أو يكتمه، وذلك حتى يبدو جادا أمام الآخرين، وما هو بجاد، بل متألم، تعس، لكنه غير مستسلم لظروفه، وهكذا كانت شخصية الراوي في «أخطية» أيضا، شخصية شديدة التهكم والسخرية لكنها تحاول أيضا أن تواجه العالم بقناع الجدية، لكن أنى لها ذلك ؟ إن الضحك هو سلاحها الدال الفعال على إدراكها العميق بتلك التناقضات المؤلمة التي يعج بها واقعها في ظل السلطات القمعية الإسرائيلية.

يتحول المتهكم الساخر في المتشائل إلى مهرج يقهقه في «لكع بن لكع» [٥١]، فهناك مطالبة للناس بالانفجار ضحكا على لسان المهرج حين قال:

اضحكوا...
فالضحك يطلق اللسان...
ويشفي من خرس...
يا أجيال الصمت...
آن لك أن تضحكي...
تكلمي...
فإن لم تتكلمي... اضحكي...
اضحكوا، اضحكوا...
إذا حبسوا أنينكم، انفجروا ضحكا...
انفجروا ضحكا...
الضحك سلاح ذو حد واحد... (ص ٤٦).

ويطالب المهرج الجمهور بالضحك (وشر البلية ما يضحك) ولولا خوفه من أن ينتبه الأعداء إلى هذا السلاح فيشرعوا قانونا يحظرون به الضحك كما حرموا ماء البحر «لأغرقتكم بالضحك... اضحكوا» (٥٢).

هكذا يكون سلاح الضحك والسخرية إحدى وسائل المقاومة التي يستعين بها الشعب الفلسطيني في نضاله الباسل من أجل الحرية، وحبيبي كان أحد أبرز المعبرين عنه، وما زال.

٨ ـ التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ

يصور محمد مستجاب في روايته الأولى والأكثر تميزا بين رواياته التاريخ السري «لنعمان عبد الحافظ» (٥٣)، السيرة الذاتية لطفل عادي أقرب إلى طائفة الحمقى والمغفلين الذين تحدثنا عنهم في الفصل السابق، فهو طفل محروم من التعليم، محروم من الأب، يعيش في أدنى طبقات المجتمع اقتصاديا وثقافيا، هناك في قرية ديروط الشريف - محافظة أسيوط - بصعيد مصر، يعيش ومعه أمه وأهالي قريته معزولين عن العالم، عالم هامشي منفصل منسي، وطفل ولد في غفلة من الزمن وعاش في غفلة من الحياة، لكن مستجاب يتحدث عن بطله/اللابطل بصيغ تجمع بين الإجلال والتفخيم كأنه بطل إحدى الملاحم ومن هنا تولد الحس الساخر في هذه الرواية، ومن هنا توالت الضحكات.

يقسم مستجاب روايته إلى مجموعة فصول تحت عناوين تبدو ساخرة، لأنها تحيلنا إلى كتب التراث وسير الملوك والقادة العظام، ومستجاب بدءا من العنوان التاريخ السري ومرورا بكل التفاصيل وحتى النهاية يسخر من بطله. فيسرد تاريخ حياة نعمان عبد الحافظ من خلال عناوين مثل: فصل في المولد والنسب، فصل في الطفولة والصبا، فصل في الختان، فصل عن الأيام العظيمة، فصل في التمهيد لعقد القران... إلخ.

وخلال إشارته إلى التفاصيل الصغيرة والتافهة التي حدثت، أو قام بها نعمان خلال سيرة حياته، يشير الكاتب إلى بعض الأحداث الكبرى التي كانت تجري في العالم، ويصف مستجاب بطله نعمان بالقول: «أما نعمان - ذلك الذي كان نصيبه من التعليم المدرسي صفرا - أجاد العوم في الخامسة، والغطس في السابعة وشهر، وفي الثامنة من عمره كان يمكنه أن يتسلل ليلا

إلى حقول الطماطم لينتزع ثمارها، وفي التاسعة استولى على جدي صغير وذبحه بصفيحة صدئة، وتمكن من تسلق نصف نخلة، وحطم جمجمة كلب ميت، وأشعل النار في البوص، وغابة من نبات ذيل القط، وفي الثامنة - أيضا - صاد عصفورين بحجر واحد، وعبث في مدخل قناة، فأغرق عشرين فدانا وخمسة قراريط، وفي العاشرة نجح في تسلق نخلة كاملة، وحفر فخا في الطريق وغطاه بالأعشاب والتراب ليستمتع بسقوط السابلة» (ص١٣٧).

ويربط بين مولد نعمان وبعض الأحداث البارزة في تاريخ العالم، فيقول مثلا في «فصل في المولد والنسب»: «واحد في هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذي ولد فيه، نعمان، يقينا كان الراشستاغ الألماني قد أحرق تمهيدا لأن يتخلص أدولف هتلر من المعارضين للرايخ الثالث، كما أن لينين كان قد مات حتما وسلم روسيا الاشتراكية إلى خلفه العنيد، ومن المتعذر أن نعتقد أن تشمبرلين قد تولى أمور العظمى بريطانيا حينذاك» (ص ١٢٥).

كما تحدث عن والد نعمان في صورة ساخرة فيقول عنه: «لم يكن من أصحاب الأملاك: أرضا أو عقارا أو تجارة، غير أن الرجل كان ذا صفات منفردة جعلته واحدا من أشهر الشخصيات في أواخر القرن الـ ١٩، وثلث القرن العشرين، إذ كان رياضيا يمارس رياضة الجري وراء حمير الأعيان أثناء مشاويرهم من القرية إلى ديروط». وهكذا يستمر المؤلف في التهكم على طفولة نعمان وسلوكياته وتربيته وعلاقاته، وخلال ذلك كله يتحدث عن هتلر، وموسوليني، وألبيركامي، وليوناردو دافنتشي، ويقارن بين أحلام دافنتشي بالطيران ومطاردة نعمان للطيور والطائرات «هكذا يقول ألبيركامي - أو أحد هؤلاء الناس - عندما تموت هذا العام فإن الموت سوف يتجنبك في العام القادم، ولم تكن أم نعمان تهتم بأقوال ألبيركامي» (ص٣٨).

ويتحدث عنه على أنه «بطلنا» وهو ليس ببطل، بل هو البطل الضد، فالرواية «بارودية»، أي محاكاة أو ملحمة تهكمية معكوسة، تنقض فكرة البطل وتسخر منها، وترصد عالم المحرومين من التعليم والثقافة والمعرفة والمال وكل امتيازات الحياة، حيث يعيشون في الأحراش والبراري والمستنقعات والبيوت الطينية، وخلال ذلك يتحدث عن المعتقدات الشعبية، وطقوس العلاج الشعبي، والأوعية، والتراتيل، والعلاج بالنار والأعشاب والأدعية وما شابه ذلك. وهناك - في الرواية - استشهادات من التاريخ العربي والعالمي، والأدب

العربي والعالمي، وأبيات شعرية وطقوس شعبية، وآيات من القرآن الكريم، وأسطورة معاكسة لأساطير ميلاد الأبطال وحياتهم والأشياء الخارقة التي يقومون بها وكما رصدها إيريك فروم في أحد كتبه عن ميلاد الأبطال.

يتم تحويل نعمان في أحد مشاهد هذه الرواية إلى ما يشبه الكرة التي يتلاعب بها القوم زوار السيدة الجميلة الجليلة «ونعمان جسد مطوح في الهواء لا يكاد يستقر بين ذراعين حتى يطوح به إلى ذراعين، فتتحرك الأجساد المنتشية بالشبع والثرثرة، والمضمخة بالطيبة والكرم، ليسعدهم نعمان في هذه اللحظة النادرة، يطير في الجو لتتلقفه الأيدي الحنون، وتضمه أفواه ذات شوارب، والسيدة الكريمة تضحك وتضحك حتى تدمع عيونها الرحيمة» (ص١٤٨).

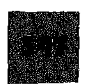
ونعمان صامت كما هي حاله خلال الرواية كلها التي لم ينطق عبر فصولها أكثر من جملتين وربما أقل، وهكذا يجتمع اللهو والمرح والطعام واللعب والمتعة والضحك والكلام البذيء في مأدبة السيدة الجميلة الجليلة. «ولا تنقطع الضحكات والتعليقات والتطويحات حتى يصاب الجميع بالإرهاق»، مما يذكرنا ببعض مشاهد الولائم الشعبية التي تحدث عنها باختين في دراسته عن رابليه.

كذلك يتحدث الكاتب عن العلاج الشعبي في المقابر للأمراض الجسمية، ومساعدة الراغبين في الإنجاب، ويرصد طرائق التفكير الجمعي وخصائصه المميزة المهيمنة على حياة الناشئ. وكثيرا ما تكون اللغة تراثية ساخرة لكنها تصطنع الجدية، ومن ثم يزداد شعورنا بوطأة التهكم وحضوره في هذه الرواية الجميلة.

تعقيب على الأعمال الروائية

عرضنا في هذا الجزء من هذا الفصل بعض الأعمال الروائية العالمية والعربية التي اهتمت بالفكاهة والضحك أو جعلتهما من محاورها المهمة. وهنا ينبغي أن نقول بضرورة التمييز بين أنواع ثلاثة من هذه الأعمال، فهذه الأعمال الأدبية لا يمكن أن تؤخذ كلها وتوضع في سلة واحدة هي سلة الفكاهة والضحك. إن ما نقصده بذلك ما يلي:

١ - إن هناك بعض الأعمال الإبداعية التي عرضناها قد اهتمت بالضحك كمقولة فكرية وثقافية فناقشته من حيث دوره في الحياة، وتأثيره في التفكير والوجدان (السلوك الفردي والجماعي)، أو من الممكن أن



تندرج ضمن هذه الفئة أعمال مثل: «الرجل الضاحك»، «اسم الوردة»، كتاب «الضحك والنسيان»، و«الضحك» لغالب هلسا، «حجر الضحك» لهدى بركات، وأيضا أعمال إميل حبيبي، خاصة «الوقائع الغريبة»، و «أخطية». ففي كل هذه الأعمال كان هناك تصور ما للضحك كأسلوب مقاومة يواجه به الإنسان السلطة المتمثلة في طبقة النبلاء المستغلة (الرجل الضاحك)، أو طبقة رجال الدين الجامدة (اسم الوردة)، أو السلطة السياسية القمعية (كتاب الضحك والنسيان)، أو الآثار المدمرة للحروب (حجر الضحك)، أو سلطات الاحتلال الغاشمة (أعمال إميل حبيبي)، أو كان الضحك وسيلة للبقاء في عالم يعج بمظاهر الخوف والرعب والفناء («الضحك» لغالب هلسا).

هذه الأعمال الأدبية ليست أعمالا فكاهية، رغم وجود بعض المواقف المتفكهة والساخرة في بعضها، ووجود بعض النكات والتوريات الهزلية في بعضها الآخر.

٢ - ثم هناك تلك الأعمال التي تغلب عليها روح السخرية والتفكه، ولا تطرح رؤية فلسفية أو نظرية مباشرة حول الضحك، لكنها توحي بهذه الرؤية، وتلمح إليها، ومن هذه الأعمال على سبيل المثال: «دون كيخوته» لسرفانتس، و«التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ» لمحمد مستجاب.

٣ - هناك أعمال تجمع بين وجود رؤية فلسفية خاصة حول الضحك فيها، ووجود حالة تفكه وسخرية بارعة، كما في «الوقائع الغريبة» لإميل حبيبي مثلا.

٤ - في كل الأعمال التي ناقشناها هناك كان هناك خوف ما وكانت هناك محاولة ما للتغلب على هذا الخوف أو مواجهته بالضحك، ففي «الرجل الضاحك» خوف موجود لدى «الرجل الضاحك: جوينبلان»، ولدى الضاحكين منه، لديه من العالم الذي يضحك منه، ولديهم مما يقوله من أفكار تهدد مكاسبهم ومزاياهم.

وفي اسم الوردة، «خوف من الضحك تشعر به السلطات الدينية، وفي «حجر الضحك» هناك الخوف الموجود لدى السلطات من تجمع الناس وضحكهم معا، وهناك خوف الراوي/ الراوية من الضحك الانتهازي، ومن غياب الضحك الحقيقي الذي يحول الإنسان إلى رتبة إنسانية أعلى قيمة،

وهناك خوف السلطات الأمنية في «الضحك»، ومن سلطات الاحتلال وأعوانها لدى كونديرا، ولدى «إكو»، ولدى إميل حبيبي، وخوف من التخلف والجهل لدى مستجاب، وهكذا.

ولكن، في مقابل هذا الخوف، كان الضحك وسيلة «سرفانتس» لنقد تقاليد الفروسية الشكلية في أوروبا، وكان الضحك لدى «هوجو» وسيلة أيضا لنقد ظلم الطبقة الحاكمة في أوروبا، ولدى «إكو» وسيلة لنقد التسلط الديني الجامد، ولدى «كونديرا» لنقد السلطات الأمنية، وكذلك عمليات الاحتلال السوفييتية والتدخل في شؤون الشعوب الأخرى، ولدى «غالب هلسا» وسيلة لنقد الأفكار الشمولية والشعارات الضخمة الرنانة التي أفضت في النهاية إلى لا شيء، وكذلك لنقد العبثية التي تضرب بجذورها وسمومها في أعماق جوانب كثيرة من الواقع. ولدى «هدى بركات» كان الضحك وسيلة لنقد الحرب الأهلية في لبنان، ولانتقاد روح الانتهازية والانعزالية التي سادت بعض الفئات، ولدى إميل حبيبي لنقد الممارسات الوحشية لسلطات الاحتلال الإسرائيلي في فلسطين، ولدى مستجاب كان التهكم والضحك الوسيلة المناسبة لانتقاد التخلف والهامشية والجهل والإهمال الذي يعانيه الإنسان في صعيد مصر، ودعوة من خلال الضحك إلى الخروج به من هذه الحالة إلى نقيضها.

عرضنا في هذا الفصل - بشكل تفصيلي - لنظريات باختين حول الضحك، وكيف تطورت هذه النظرية وأهم محاورها، ثم تطرقنا إلى الحديث عن العلاقة بين الضحك والخوف من خلال حديثنا عما يسمى بالرواية القوطية، ثم توسعنا بعد ذلك في العرض المفصل نسبيا لبعض الأعمال الروائية العالمية والعربية التي تناولت أو اهتمت بالضحك والفكاهة في ثناياها. ونرجو أن يكون هذا الفصل قد ألقى بعض الأضواء الكاشفة عن هذه العلاقات المهمة المكتسبة بين الفكاهة والضحك، من ناحية، والأدب، وخاصة في الرواية، من ناحية أخرى.

ولولا ضيق المقام لتوسعنا عن تجليات الضحك في القصة القصيرة لدى كتاب أمثال زكريا تامر، ويحيى حقي، ويوسف القعيد، ومحمد مستجاب، وغيرهم.

9 الفكاهة والفنون التشكيلية

مقدمة

يرجع اهتمام الإنسان بتجسيد انفعالاته وأفكاره ووجهات نظره في أشكال ساخرة أو ضاحكة إلى قرون عديدة مضت. فمنذ عشرات القرون ظهرت تلك الرسوم الساخرة في إبداعات الفنانين القدامى في الحضارة الآشورية والمصرية العامة، والحضارة الصينية والهندية، وغيرها من الحضارات.

ثمة نزعة ما، كثيرا ما ظهرت لدى الإنسان عبر تاريخه، وجعلته يتحول بانتباهه من أعلى إلى أسفل، ومن الاهتمام بالقيم الكلاسيكية المكتملة المعبرة عن الجمال بمعناه المثالي إلى الانحرافات الخافية عن هذا الجمال، إلى الجمال الخاص الذي يرتبط بالمشاعر الأخرى التي تثيرها الأعمال الفنية الجميلة والجليلة وقد عبر القديس أوغسطين في أوائل القرن الخامس عشر عن مثل هذه النزعة، وأشار إليها، وذلك خلال حديثه عما سماه شهوة الأعين The Lust of eyes، ففي مقابل تلك المتعة البصرية التي تتعلق بالجمال بمعناه الشكلي أو التقليدي، فإن الفضول أو حب

«إن ضحكة واحدة تعادل ألف تكشيرة»

كونفوشيوس
(٥٥١ - ٤٧٩ ق.م)



الاستطلاع Curasitas يتحاشى في رأيه الجميل ويذهب خلف نقيضه تماما، من أجل لذة الاكتشاف والمعرفة، فيجتذب الفضول المشاهد نحو المناظر، والأحداث، والشخصيات غير المألوفة وغير الجميلة بالمعنى التقليدي. إنه قد يتجه نحو جثة مشوهة، أو إنسان مبتور الأطراف، أو غير متجانس الملامح، أي نحو كل ما هو غير جميل وغير مكتمل. ولا يؤدي حب الاستطلاع أو الفضول هنا إلى الاعجاب الشديد بما نراه وندركه على نحو مباشر، بل تصاحبه كذلك - كما أشار أوغسطين - رغبة متزايدة في المعرفة والفهم والكشف، وهي الرغبة التي تدفع صاحبها إلى الانجذاب نحو الكريه والمنفر والمثير للخوف وربما الاشمئزاز. وقد نظر أوغسطين إلى هذا الدافع على أنه دافع مثير للشك وغير مرغوب فيه لأسباب دينية طبعا، لأنه قد يتعرض إلى المقدسات - أو يتعارض معها [١].

لكن الفنانين التشكيليين، ومنهم رسامو الكاريكاتير، وكذلك الأدباء، وأيضا صانعو الأعمال المسرحية السينمائية من المؤلفين والمخرجين بعد ذلك، اعتبروا هذا الدافع من أهم وسائل الكشف عما يوجد خلف السطح الظاهري، ذلك الذي قد يكون جميلا لامعا براقا، لكنه يخفي وراءه كثيرا من عوامل الخراب والتحلل والفساد.

تاريخ الفكاهة البصرية

تعود أول فكاهة بصرية مسجلة إلى أيام السومريين الأوائل (عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد)، وإلى الحضارة المصرية القديمة (نحو عام ١٣٦٠ قبل الميلاد) فقد اكتشف علماء الآثار بعض النتاجات الفنية التي تكشف عن استخدام المحاكاة التهكمية والبنية المسخية في عزو بعض الصفات البشرية أو خلعها على كائنات أخرى.

فمن بين الأعمال الفنية السومرية التي اكتشفت في مدينة أور تعود إلى الفترة ما بين عامي ٢٦٥٠ - ٢٥٥٠ ق.م هناك لوحة موجودة منقوشة في متحف جامعة بالصدف أو الذهب واللازورد مكونة من أربعة أجزاء موضعة على قيثارة أكبر وتصور رجلا على هيئة عقرب «Scorpion-man» a وظبيا يقومان بمهمة تخمير الجعة.

وتوجد عمليات عزو أو إرجاع الصفات الإنسانية أو خلعها على كائنات أخرى في الفنون الإغريقية، المبكرة، والفنون الآشورية والصينية واليابانية والمنغولية والهندية القديمة، وتتعلق معظم هذه الفنون بجوانب خرافية

أو أسطورية. فمثلا، زخرت الأساطير اليونانية القديمة بالأعمال البطولية التي كانت تجري في مواجهة وحوش ممسوخة، مثل الجورجون Gorgens (وهن نساء شعرهن على هيئة حيات يحولن أي شخص ينظر إليهن إلى حجر)، ومثل السيرنيات Sirens (وهي مخلوقات أنثوية مجنحة) تقود البحارة إلى حتفهم من خلال إغوائهم بأغنية تسحر الألباب). ثم أمهات الهول Sphinxes (وهي كائنات غامضة ذات وجه أنثوي لامرأة، وجسد لأسد، وأجنحة طائر)، وكذلك الهيدرا Hydra (وهي حية ضخمة ذات رؤوس تسعة)، والسيربروس Cerbrus (وهو كلب متوحش ذو ثلاثة رؤوس يحمي البوابة التي تؤدي إلى العالم السفلي)، والكيميرا Chimera (وهي مخلوقات تشبه الأسود، تنفث النار من أفواهها، مع رأس ماعز على ظهرها، وثعبان بدلا من ذيلها)، ويزخر عالم الإغريق الاسطوري أيضا بكائنات أخرى نصف إنسانية ونصف حيوانية تسمى الساتير (أو الساطير) (٢).

وقد حاكى الفنانون الحرفيون اليونان القدماء المجتمع الذي عاشوا فيه من خلال رسمهم لبعض الرسومات الفكاهية على الأواني الفخارية والخزفية والأعمال الفنية الزخرفية، لكن السخرية المضحكة والهازئة نادرا ما ظهرت في «الأعمال الراقية» أو المشهورة في النحت اليوناني، لقد ظهرت وتجلت أكثر في الفنون والحرف الشعبية، حيث رسمت صورا كثيرة على الأواني الفخارية والخزفية تصور الأقزام والشحاذين ومحدودبي الظهور والسكارى. لقد كان هناك ما يشبه السعي من أجل الوصول إلى القبح المثالي في الوقت نفسه الذي كان فيه أيضا سعي مماثل محموم للوصول إلى الجمال المثالي (٣).

وعبر ذلك التاريخ لعبت البنية المسخية* (أو الجروتسكية) دورا مهما، ومما هو جدير بالذكر هنا أنه توجد دلالات عديدة لمصطلح البنية المسخية (أو الجروتسكية) عبر التاريخ، فقد استخدم هذا المصطلح لوصف الأشكال الغريبة، مثل الكراغل Gargoyles، والتي كانت بمثابة التماثيل المنحوتة للشياطين المرعبة، وقد تم تشكيلها قديما على هيئة أنابيب لتصريف المياه على واجهة المباني في القرون الوسطى وما بعدها. ويصف هذا المصطلح كذلك السلوك الغريب، والكوميديا من المستوى الأدنى، والتحقير الفكاهي، وفن الكاريكاتير الأول، وبعض الأشكال أو التعبيرات التي تنتمي إلى فنون المدرسة الدادية والمذهب السريالي في الفن بعد ذلك (٤).

التعبيرات المسخية الأوروبية التالية

في القرون الوسطى استخدمت الصور والرسومات والمشاهد الهزلية للمهرجين والمضحكين لتوضيح بعض الموضوعات المكتوبة في المخطوطات. وكانت هذه الصور ترسم على حواف هذه الأخيرة، كما ظهرت رسوم كاريكاتيرية تصور بعض المعارك أو الغزوات التي قام خلالها النورمانديون (أهل فرنسا) بغزو إنجلترا خلال القرن الحادي عشر الميلادي (عام ١٠٦٦م)، وذلك عبر سلسلة من الصور التي تشبه القصص المسلسلة المرسومة في أيامنا هذه.

كذلك ظهرت خلال العصر القوطي تلك الصور الصغيرة التي تصور رسوما وأشكالا إنسانية غريبة المظهر، رسمت على بعض الأجزاء من كراسي الكنائس، والتي يستند إليها الواقف للصلاة [٥].

كذلك رسم ليوناردو دافنتشي أيضا، عددا من الأشكال الكاريكاتيرية المسخية، وقد بدأها بدراسة لبعض الشخصيات التي كانت تبدو غريبة من حيث شكلها الخارجي. وقد اعتبر عدم الانتظام «أحد تجليات الجمال»، ورسم كثيرا من الصور الكاريكاتيرية من ذاكرته، وهي تلك الذاكرة التي تجمعت فيها صور كثير من الناس الذين كان يراهم ويلاحظهم في الشارع. ومن أشهر لوحاته في هذا السياق تلك اللوحة المسماة مجموعة من خمسة رؤوس جروتسكية (أومسخية) a Group of five Groteque heads، وقد رسمها في عام ١٤٩٠. (كذلك تظهر الرسوم المسخية المضحكة في أعمال الفنان جاك كالو (١٥٩٢ - ١٦٣٥)، وقد كان فنانا فرنسيا يعمل في روما، وتأثر بالمسرحيات الإيطالية المسماة الكوميديا المرتجلة Commedia dell'arte، وأنتج عددا من الصور الكاريكاتيرية التي تصور الشحاذين والأفراد ذوي التشوهات أو النقائص الجسدية، كما رسم الفنان الإيطالي ستيفانو ديلا بيلا Stephano Della Bella (١٦١٠ - ١٦٦٤) صورا كاريكاتيرية عديدة لأقزام يشتركون في مسابقات رياضية تنافسية، وقد رسمها أساسا من أجل التسلية والمتعة الخاصة لحاكم مقاطعة توسكانيا في إيطاليا.

وقد أدى اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر إلى تزايد في إنتاج وتوزيع الرسومات التي تصور الساطيرات وهي كائنات على هيئة إنسان له ذيل وأذنا فرس. وعلى غير شاكلة الفن - الذي يقصد منه العرض إلى

الجمهور - جرى إخفاء تلك الرسوم المطبوعة المبكرة على نحو خاص وأُخفيت بعيدا عن عيون هؤلاء الذين قد يعترضون على مضمونها .ومع هذا الخوف والتخفي فقد توافرت للفن - كما قال بعض الدارسين للكاريكاتير - الفرصة للمرة الأولى في أن يصبح حرا في التعليق، من دون خوف، على موضوعات خاصة بالأحداث الجارية. ومع الطباعة ظهرت الصحف التي كانت توزع يوميا وأسبوعيا، وتحتوي على تعليقات سياسية واجتماعية، ومعها ظهرت رسوم ساخرة من الشخصيات السياسية. وتدريجيا تحولت الصحف، التي كانت شديدة الاهتمام بالموضوعات الدينية التي تدور حول الشيطان كمصدر لكل الشرور، إلى نوع من السرد المصور لقصص الحب والحرب. وقد لعب وليم هوجارث W.Hogerth (١٦٩٧ - ١٧٦٤)، المصور الإنجليزي الشهير، دورا مهما في تحويل صفحات الصحف الكبيرة إلى شكل فني جديد (٦).

التفكر البصري المتفكه والساخر

يوجد للفكاهة والفن التشكيلي تاريخهما المشترك معا؛ وهو تاريخ قد تطور عبر إسهامات مجموعة كبيرة من الفنانين، منهم جرونيم بوش (١٤٥٠ - ١٥١٧)، وبيتر بروجل الأكبر (١٥٢٥ - ١٥٦٩)، وجيوسيبي أرشمبولدو (١٥٣٧ - ١٥٩٣)، وعائلة كاراتشيThe Carraci family(أنابيل وأوجوستينو ولودوفيكو) في أواخر القرن السادس عشر، ووليم هوجارث (١٦٩٧ - ١٧٦٤)، وجيمس جيلراي J. Gillray (١٧٥٧ - ١٨١٥)، وأونوريه دومييه H. Doumier (١٨٠٨ - ١٨٧٩)، وجوستاف دوريه G. Dore (١٨٢٣ - ١٨٨٣)، وجيمس إنسور J. Ensor (١٨٦٠ - ١٩٤٩)، وجورج جروز G. Grosy (١٨٩٣ - ١٩٥٩)، ومارسيل دوشامب (١٨٨٧ - ١٩٦٨)، ومارل شاجال (١٨٨٧ - ١٩٨٥)، وغيرهم ونتوقف عند بعض هؤلاء الفنانين - ببعض التفصيل - لأنهم أصحاب الإسهامات الكبيرة في هذا المجال، ونمر سريعا.

١ - جيرونيم بوش (١٤٥٠ - ١٥١٧)

بوش هو أستاذ السخرية المسخية الكبير، وهو - في الوقت نفسه - صاحب اتجاهات أخلاقية ودينية خاصة قيل إنها ذات طبيعة سرية وباطنية ملغزة. اهتم بتصوير الجوانب المظلمة والساخرة من حياة الإنسان. وقد

عكست أعمال هذا الفنان الهولندي الانفعالات ومظاهر الشغف الإنسانية الجامحة. وكذلك النتائج المخيفة للخطيئة والحماقة، وأيضا عذاب من حلت عليهم بعض اللعنات ومن أشهر لوحاته اللوحة المسماة «حديقة المباهج الأرضية» "Garden of Earthly Delights" المعلقة في متحف البرادو في مدريد. وكذلك لوحة «موت البخيل» التي يعود تاريخها إلى ما بين عامي (١٤٩٠ - ١٥٠٠) والموجودة الآن في المتحف القومي للفن بمدينة واشنطن، وكذلك لوحة «سفينة الحمقى» التي تعود إلى نهاية القرن الخامس عشر، والموجودة الآن في متحف اللوفر بباريس. كان كتاب «سفينة الحمقى» لمؤلفه سباستيان برانت S. Brant، والذي هو بمثابة قصيدة طويلة ساخرة ذات مغزى أخلاقي تصور مجتمعا مريضا تهيمن عليه الأخطاء والخطايا، ويسوده الفساد وعدم الاستقرار. وحيث تقلع مجموعة من المجانين في سفينة إلى جزيرة ناراجونيا Narragonia وهي «جنة الحمقى» الموعودة وتمر السفينة بسلسلة من الأحداث العجيبة قبل أن تتحطم في النهاية - كان هذا الكتاب - كما يقال - بمثابة الملهم لبوش في لوحته المسماة بهذا الاسم، حيث يظهر راهب وراهبتان ومجموعة من الفلاحين يبحرون على ظهر قارب، ويحمل هذا القارب الغريب الشكل شجرة مكتملة الأوراق موضوعة وكأنها سارية للقارب، في حين أن الأجزاء المحطمة منها تشبه دفة هذا القارب، وهناك وجه إنساني غامض فوق الشجرة، وشخصيات تسبح في البحر، وأخرى تشرب أو تضحك، أو تعزف، أو تغني. أما الأحمق البارز في اللوحة فقد جلس فوق حبال الشراع أو الصاري (أو الساري) ناحية اليمين يشرب.

ويقول بعض النقاد إن وجود الحمقى وسفنهم كان من الأمور التي شاعت خلال القرون الوسطى، حيث كان الخط الفاصل بين الحكمة والجنون شديد الغموض والتداخل والمرونة وحيث لم يتم إيذاء أو إذلال من كان يعتقد أنهم مجانين في حالات كثيرة، فقد كان يظن أنهم يحملون بركات أو هبات معينة، ولذلك كان يسمح له، بالتجوال بحرية عبر القرى والمدن أو كانوا يحملون أحيانا أخرى فيما كان يسمى بالسفينة الزرقاء Blue Ship، التي كانت تبحر في كل مكان. وقد اجتذبت هذه الأفكار، التي تداخل فيها الواقع بالخيال، انتباه بوش، فرسم لوحته هذه، ولم يكن في حاجة إلى أن يتأثر بشكل مباشر - كما قال وولتر جيبسون - بقصيدة برانت السالفة الذكر (٧).

وأيا كان الأمر، فإن لوحة بوش هذه لوحة تمتزج فيها السخرية بالرؤية المركبة من عدد من الموضوعات والشخصيات، وأيضا بالدقة والدقة في التمثيل والتصوير لهذه الموضوعات والشخصيات.

وقد تكررت الوجوه الرسومية على هذه السفينة في لوحات عديدة لبوش بعد ذلك، وخاصة مع بداية القرن السادس عشر، حيث كانت هناك وفرة في رسم الصورة القبيحة أو المحرفة أو المشوهة أو الممسوخة، وكما لو كان الأمر بمثابة العودة المجددة إلى النكات التي كانت سائدة خلال القرون الوسطى، وأيضا بمثابة رد فعل عنيف ضد الاتجاه المثالي، وضد الأناقة المثالية والدقة التي غلبت على أصحاب الاتجاهات الإنسانية الرسمية. وقد كان بوش أكثر مبدعي الصور المسخية المضحكة غزارة وخيالا. ولم يكن هو الوحيد المتميز في هذا الاتجاه في ذلك العصر، لكنه كان - كما قلنا - أكثرهم غزارة في الإنتاج وجسارة وخيالية في التعبير، حيث كانت الملامح المحرفة أو المشوهة التي رسمها تكشف عن الجانب الخُلقي أو الأخلاقي «المتوحش» أو الوحشي لدى الأفراد. وقد غلب التعبير عن الشخصيات بشكل مسخي على كثير من الفنانين في عصر النهضة (لدى دورر وجورجيون مثلا).

وقد وفر هذا التعبير، أو هذا الاتجاه الفني، الفرصة المناسبة للتأمل في الطبيعة المتغيرة العابرة للجمال، وللتأمل - كذلك - في هشاشة القيم الإنسانية عبر الزمن [8].

كان بوش كما قلنا هو أستاذ التعبير عن البنية المسخية بلا منازع. ومن الأمثلة الدالة على ذلك أيضا لوحته «المسيح يحمل الصليب»، والتي ازدحمت فيها شخصيات متعددة تحيط بالسيد المسيح وتصور اللوحة التأثيرات التشويهية للشر والكراهية والسخرية والاستهزاء على الوجوه الإنسانية، ففي اللوحة مجموعة من الشخصيات المضطربة، حيث لم يعد الشر يستتر على هيئة رموز، لكنه الآن يتجسد جليا لدى الشخصيات الإنسانية، يتجسد في الملامح المشوهة والأنوف المعقوفة، والآذان المنكمشة، والأفواه التي بلا أسنان، وتبرز هذه الشخصيات من بين خلفية مظلمة إضافة إلى الألوان البراقة اللامعة المميزة لأغطية رؤوس هذه الشخصيات.

صور بوش كثيرا من الشخصيات الإنسانية والكائنات الحيوانية، ومزج بين عالم الإنسان والحيوان والآلات والمتخيلة والطبيعة الصامتة والحية والكائنات الأسطورية. وقد اعتبره الكثير من النقاد الأب الروحي الحقيقي للمدرسة

السريالية في الفن، مع أن إنجازاته قد ظهرت قبل ظهور هذه المدرسة بنحو خمسة قرون. وقد كانت لأعمال بوش تأثيراتها في كثير من الفنانين عبر هذه القرون الخمسة في أوروبا وغيرها من بقاع العالم، وظهرت هذه التأثيرات واضحة لدى بيتر بروجل، ولدى كثير من الفنانين الذين حاولوا استكشاف عوالم الخيال والأحلام، وعبروا عنها في صور غريبة أحيانا وغريبة ومضحكة أحيانا أخرى.

٢ ـ جان ستين J. steen (١٦٢٥ – ١٦٧٥)

وهو فنان هولندي يعرف بأعماله التي يغلب عليها المرح والانطلاق. وقد صور الحياة – كما قيل – بوصفها كوميديا كبيرة تتشكل أساسا من أساليب وطرائق السلوك والتعبير الإنساني. وتأتي مرتبته في تاريخ الفن الهولندي تالية لمرتبة رمبرانت وفيرمير وهالز. وقد صور «ستين» الشخصيات والموضوعات التاريخية والدينية والأسطورية، وكذلك الحيوانات والطيور، والحياة الصامتة، والتجمعات الاحتفالية. وتعد صوره التي رسمها للأطفال من العلامات البارزة في مسيرته، وفي رسوم الفنانين الكبار للأطفال الصغار بشكل عام.

وإضافة إلى تنوع أسلوبه، وثراء رسمه للشخصيات، وبراعته الخاصة في التكوين، كان «ستين» متميزا في مهارته كرسام ملون يتحكم في حالات الألوان وتحولاتها ببراعة تامة [٩]. ومثله مثل مواطنه رمبرانت، رسم «ستين» نفسه في لوحات كثيرة، لكن بينما كان اتجاه رمبرانت في لوحاته يأخذ السمة الجادة، كان «ستين» دائما مرحا ضاحكا. ويقال إن ستين قد رسم صورته الشخصية في لوحات أخرى حضرت فيها شخصيات أخرى عديدة، وكان يرسم نفسه ضاحكا في كل الحالات، وقيل كذلك إن حياته كانت هكذا سلسلة من الأحداث والأقوال الطريفة والمضحكة، مع أنه كان كثيرا ما يغرق في الديون والأزمات المالية وقيل إنه كان صاحب حانة، وإنه كان زبونها الوحيد. هكذا كانت حياته كما قالت ماريت ويسترمان M. Westerman، كما لو كانت بمنزلة كتاب للفكاهة، يتكرر حدوث الأحداث المضحكة فيه، والتي يرويها سارد مضحك رئيس وحيد هو «ستين» نفسه [١٠].

وقد رسم «ستين» بعض الحكايات الأسطورية والتاريخية بشكل ساخر مزج فيه بين الدعابة والضحك وتهكم خلالها على بعض أبطال الأساطير اليونانية وغير اليونانية. كما رسم بيوت العامة ومطابخهم وأسواقهم، ورسم الفلاحين، ورسم كذلك مباهج الحب والزواج وآلامهما وما يرتبط بذلك كله من موضوعات. في لوحة أخرى بعنوان «زيارة الطبيب»، يرسم «ستين» امرأة شابة تبتهج فجأة عند رؤيتها لحبيبها يدخل على نحو غير متوقع من الباب في أثناء زيارة الطبيب لها. وقد أربك نبضها الذي تسارع فجأة ذلك الطبيب، والذي دل الزي الذي يلبسه، والذي كان قديما بالنسبة إلى ستينات القرن السادس عشر، وكذلك علامات الحيرة على وجهه، على عدم كفاءته. وتعمل صورة الفتاة المبتسمة خفية، الموجودة بجوار الآلهة الموسيقية الشبيهة بالبيانو الصغير عند الباب، وكذلك تلك الشخصية الضاحكة، والتي تشبه ملامحها ملامح «ستين» نفسه، تعملان على تدعيم المذاق المضحك المرح للوحة. وترمز سمكة الرنكة (من جنس السردين) والتي تمسك بها الشخصية الشبيهة بشخصية «ستين» وترفعها عاليا - في ابتسامة هزلية - للشفاء المرتبط بقدوم الحبيب، وفي رمز صريح جنسي خاص للسمك قدمه ستين قبل فرويد بعدة قرون. ويلعب الزي المزوح لهذه الشخصية الضاحكة دوره هنا أيضا، فالقبعة المزقة المشقوقة والمألوفة في لوحات «ستين» التي رسمها لنفسه، هي أيضا قبعة من طراز عتيق تفوق في قدمها ملابس الطبيب، وقد كانت من القبعات المألوفة التي يرتديها الحمقى في المسرحيات وترسم في النصوص الكوميدية المضحكة في ذلك الوقت أيضا [11]. لقد حول ستين في أعماله الأمور المنظمة إلى فوضى والفوضى إلى أمور منظمة، وكانت لوحاته، مثل حياته كما قلنا سلسلة من الضحك والفكاهة والسخرية.

٣ - بيتر بروجل الأكبر (١٥٢٥ - ١٥٦٩)

سار هذا الفنان الهولندي الكبير على هدى مواطنه بوش، فمزج بين الواقع والخيال، وعرض كثيرا من مظاهر الجشع والشراهة والفساد الإنساني وسخر منها. وتشبه أعمال كثيرة لبروجل بعض السيناريوهات «الكوميتراجيدية» أي التي تمزج بين الكوميديا والتراجيديا أو بين الفكاهة

والحزن أو البكاء، وتصور لوحات كثيرة لديه حكايات رمزية معروفة ذات دلالات أخلاقية، منها - مثلا - لوحته عن العميان التي تصور مجموعة من العميان يقودهم أعمى وهو يسقط في حفرة فيسقط الآخر وراءه، واحدا تلو الآخر، ومنها كذلك لوحته المسماة «السمكة الكبيرة تأكل السمك الصغير» وهي لوحة ساخرة ذات دلالات اجتماعية وسياسية واضحة تدين الجشع والتكالب، وانعدام الرحمة والعدل. ومنها كذلك لوحته عن «العرجان The Cripples»، والتي رسمها عام ١٥٦٨، وتصور مجموعة من الشخصيات مقطوعة الساقين وقد صور بعضها من الأمام، وبعضها من الخلف، وكل منها يقوم بحركة معينة، أو يبدي تعبيرا معينا، وقد ارتدى كل منهم غطاء مختلفا على رأسه، وأمسك بعصوين يتوكأ عليهما، بحيث يشعر المرء بالحيرة، هل يبكي أو يضحك من هؤلاء البشر.

لقد حاكى كثير من الفنانين أعمال بوش من دون أن يغيروا في جوهرها. أما بروجل فقد كان الأبرز بين هؤلاء الفنانين في النفاذ إلى أعماق عالم بوش الغريبة من خلال ذكاء خاص وفهم مميز، ومن ثم جعل من هذا العالم نقطة انطلاق خاصة لتميزه وإسهامه الإبداعي الأصيل. لقد اتجه نحو العوالم التقليدية، واهتم منها بالثقافة الشعبية. ولكن ذلك السعي الخاص نحو الواقعية والذي كان مميزا لعصر النهضة، قد جعل بروجل يركز على الجوانب المتنوعة للطبيعة (الحياة اليومية). وبدلا من الرؤية الكابوسية الحلمية التي سادت أعمال بوش، فإننا نجد لدى بروجل تصورا تهكميا فريدا للكوميديا الإنسانية، وهي تلك الكوميديا التي وجد أبرز تجلياتها في الساحات الأسواق الريفية، وفي مشاهد المدن وأحداثها أيضا [١٢].

لقد ورث بروجل من بوش استخدام الألوان المتضادة النقية، وكذلك التكوينات الشديدة العناية بالتفاصيل فيما يتعلق بالشخصيات، ولكنه قدم ذلك من خلال روحه الخاص ورؤيته المتميزة.

من اللوحات الطريفة الجديرة بالذكر هنا، تلك اللوحة التي رسمها بروجل عام ١٥٦٨، أي قبل وفاته بعام، وعنوانها «الرسام والناقد» (أو الخبير المثمن) The Painter and Connoisseur، والموجودة الآن في متحف البرتينا في فيينا بالنمسا، ويصور فيها بروجل - بشكل ساخر متهكم - تلك العلاقات بين الفنان والناقد، فالفنان تسيطر عليه رؤاه الخاصة من خلال يده

الثابتة، وحالة التركيز المسيطرة عليه، أما الخبير المثمن فقد تم رسمه كما لو كان شخصا مخبولا أو واقعا - إلى حد ما - تحت تأثير مواد مخدرة أو مسكرة، إنه شخص أبله أخرق، سحنته تشبه وجوه الأطفال، أما يده فتقبض بإحكام على حقيبة نقوده.

٤-وليم هوجارث (١٦٩٧ - ١٧٦٤)

لقد بدأ فن الكارتون السياسي الحديث كما يقال في منتصف القرن الثامن عشر على يد الفنان وليم هوجارث في انجلترا وقد صور «هوجارث» معرفته الحقيقية بالشخصيات وتنوعها، والمبالغة الموجودة في الكاريكاتير في لوحته المسماة «شخصيات وصور كاريكاتيرية» Characters and Caricaturas، والتي سخر فيها فيما يشبه الهجاء من رسومات عائلة كاراتسي، والتي اعتبرها «فكاهة تافهة» ومن ثم سك مصطلح «الكاريكاتير»، وعرفه بأنه الفن الذي يسعى جاهدا إلى عرض «الشخصية والحقيقة الأخلاقية»، وذلك في مقابل فن الكاريكاتير الإيطالي Caricatura، والذي كان يقصد من ورائه فقط، في رأيه، مجرد السخرية والاستهزاء والتحقير (١٣).

وقد اعتبر هوجارث الشخصيات الكاريكاتيرية على النمط الإيطالي شكلا متوحشا من المبالغة والانحطاط يتكئ على أساس المقارنة المضحكة، وحيث ستبدو أي خربشة على الورق لها تأثيرها الفعال إذا نجحت في اكتشاف أي تشابه مضحك بين ما تجسده وما تشير إليه خارج اللوحة. أما «الشخصيات» فهي، على العكس من ذلك، تقوم على أساس المعرفة بقلب الشخصية وكذلك الإطار الذي توجد فيه، وتظهر براعة الفنان كمبدع عظيم ومقنع. وبشكل عام قال هوجارث إن الفنان المضحك ليس أقل أهمية في سموه من ذلك الفن العظيم الذي قدمه رافاييل، وحاز من خلاله الإعجاب، فهو لم يفعل في أعماله أكثر من إبداع بعض الشخصيات (١٤).

في الفترة بين عامي (١٧٣١ - ١٧٤٥) أنتج هوجارث سلسلة من اللوحات تتكون كل منها من مجموعة من الصور القصصية التي تصور قصة متتابعة، بعضها مكون من ستة مشاهد، وبعضها مكون من ثمانية مشاهد، كل مشهد يصور مرحلة ما من مراحل الحدث أو القصة التي تبدو وكأنها تحدث على خشبة مسرح. وقد سخر هوجارث في هذه الأعمال من كل مظاهر الانحطاط

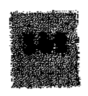
والتفسخ والفساد في المجتمع. ومن المشهور عنه قوله، كما لو كان يعيد مقولة لشكسبير بألفاظه الخاصة: «إن لوحتي هي خشبة المسرح الخاصة، التي يكون الرجال والنساء هم الممثلين الذين أحركهم عليها» (١٥).

من بين المشاهد التي رسمها هوجارث، والتي هي وثيقة الصلة بكتابنا هذا، لوحته التي تنتمي إلى فن الحفر أو الطباعة البارزة، والمسماة «الجمهور الضاحك» The Laughing Audience، التي رسمها عام ١٧٧٣، وتصور مشهدا من قسمين: قسم أعلى، وقسم أسفل، في القسم الأعلى من اللوحة هناك رجلان يعطي كل منهما ظهره للآخر وقد انهمك كل منهما فيما يشبه الملاطفة والغزل مع امرأة، أما في القسم الأسفل، فهناك مجموعة من الشخصيات الجالسة، رسم كلا منها بوجه يشبه الشخصيات ذات البنية المسخية التي وجدناها لدى بوش وبروجل، وقد استغرق معظم هذه الشخصيات في ضحك عنيف أو ابتسام ساخر من أحداث تقع أمامهم هناك على خشبة المسرح، تلك الخشبة التي قد تكون موجودة أيضا وراء الجمهور وليس خلفه، في نوع من التهكم الساخر من هوجارث على أفعال الحب وسلوكياته المصطنعة بكل ما يعتورها من خداع.

ولقد أدى اهتمام هوجارث بالتعبير عن الخصائص الفراسية التعبيرية الانفعالية للشخصيات، أي بسماتها البارزة أو بنيتها الخاصة، إلى تطور كبير في هذا الفن، فقد منح هذا الفنان الفن التشكيلي الفكاهي حرية أكبر من القيود والضوابط المتحكمة فيه، مما سمح للفنانين الساخرين الكبار بعده بالقيام بتجارب على الخصائص الفراسية التعبيرية للشخصيات، وبدرجة كان من المستحيل على الفنانين الجادين أن يتصوروها. وقد كان هوجارث يقول عن نفسه إنه ليس مجرد رسام كاريكاتير، بل إنه فنان مصور للشخصيات، مصور دارس لسيكولوجية الشخصيات، ومصور للتاريخ المضحك للإنسان (١٦).

٥ - جويا (١٧٤٦ - ١٨٢٨)

وهو فنان إسباني شهير، كان أشهر الفنانين الأوروبيين في عصره وقد تولى منصب رسام البلاط الملكي، وغير ذلك من المناصب، ورسم قبل تلك الفترة وفي أثنائها كثيرا من اللوحات المتميزة، لكن نقطة التحول حدثت في حياته نحو عام



١٧٩٢، حين أصيب بمرض غامض وفي أثناء النقاهة عام ١٧٩٣ رسم سلسلة من اللوحات الصغيرة تجمع بين الخيال والتجديد، قال عنها إنه رسمها كي يحمي خياله وعقله من الاستغراق المخيف في تأمل الأمة.

وقد كانت هذه هي بداية انشغاله بالجوانب المرضية والغريبة والمخيفة من الحياة ومن الشخصيات، والتي أصبحت علامات مميزة لأعماله الناضجة، وقد أضفى جويا على أعماله هذه تعبيرا حيويا، وظهر ذلك في مجموعته المهمة المسماة انفعالات «أو نزوات»، Los caprichis والتي نفذت بين عامي ١٧٩٣ - ١٧٩٨، وظهرت عام ١٧٩٩، وتتكون من ٨٢ لوحة صغيرة كانت تلقي دائما بظلال الفكاهة المتمثلة فيها من خلال عنصر الكابوس المهيمن عليها. وتظهر هذه اللوحات، من الناحية الفنية، تأثر جويا بأعمال رمبرانت، لكنها، من ناحية المضمون، تكشف عن هجوم عنيف ساخر على العادات الاجتماعية، وتسلط الكنيسة، مع وجود عنصر من الاهتمام بالتجسيد للموت، ومشاهد من السحرة، والنزعة التي تهيمن عليها الأفعال الشيطانية الشريرة. واستمرت ميول جويا الساخرة في أعماله بعد ذلك أيضا، مع وجود نزعة حسية أيروتيكية (جنسية) في بعض الأعمال التالية. كما رسم عددا من اللوحات انتقد فيها وحشية الحروب بأشكال متميزة تمزج بين الواقع والخيال، وذلك فيما بين عامي ١٨١٠ - ١٨١٤. وفي عام ١٨١٥ انسحب جويا من الحياة العامة، وجلس يرسم لنفسه ولأصدقائه فقط، مع أنه كان ما زال محتفظا بوظيفته كرسام للبلاط الملكي. واستمرت معه رؤاه الكابوسية الساخرة بشكل أو بآخر [١٧]. ونذكر هنا أيضا لوحته المسماة «تيوبكويت» الرجل الضاحك التي رسمها عام ١٨٢٠، وتصور حالة رجل ضاحك من خلال ملامح غير محددة ولكنها تنم عن الانغماس العميق في الضحك من خلال ذلك الفم المنفتح في نصف دائرة، والعينين المتعلقتين، وكذلك ميل اتجاه الرأس داخل إطار اللوحة، وتلك الأسنان المنزوعة داخل الفم في بساطة وتعبيرية ذاتية مميزة يكشف عنها اللون البني والبرتقالي والتنويعات السوداء والبيضاء على خلفية سوداء، وكذلك اهتزاز خطوط الملامح المعبرة عن العينين والأنف والفم في عدم تحديد خطي، ولكن من خلال إيحاء لوني يعبر عن هذه الحالة الخاصة من الضحك التي سيطرت على هذا الرجل [١٨].

٦ ـ أونوريه دومييه

ولد هذا الفنان الشهير في ٢٦ فبراير عام ١٨٠٨ في مرسيليا بفرنسا، وكان معاصرا للشاعر الشهير شارل بودلير، وصديقا له، وقد كتب بودلير عنه بعض مقالاته الشهيرة حول فن الضحك. وقد أنتج دومييه آلافا كثيرة من الليثوجراف (القوالب الحجرية المرسومة) يقال إن عددها بلغ أربعة آلاف. ومن السيلوجراف (اللوحات المرسومة على ألواح معدنية)، ومئات من الرسوم المائية واللوحات الزيتية، ومنها لوحاته الشهيرة عن ادون كيخوته). ومن مميزات أسلوبه التحرر في الخط، مع رؤية جريئة، ووجود بعد نفسي وفلسفي، وإدراك ناقد ومتهكم، من خلال خلفية سياسية واجتماعية واضحة المعالم [١٩].

عرف دومييه خلال حياته أساسا بأنه فنان اجتماعي وسياسي ساخر، وقد بدأ يرسم في الصحيفة السياسية الأسبوعية المعارضة المسماة «كاريكاتير» في فرنسا منذ عام ١٨٣٠ بعض الرسوم الكاريكاتيرية السياسية الساخرة. وقد سجن عام ١٨٣٢ بعد أن رسم لوحة يهاجم من خلالها الملك لويس فيليب، صوره فيها على هيئة جارجانتوا (الشخصية الشهيرة في رواية رابليه) وهو يبتلع حقائب من الذهب المسلوب من الشعب.

بعد ذلك تراوحت أعماله بين النقد السياسي والنقد الاجتماعي. وقد أدت أعماله التي انتقد فيها الحكومة إلى أن منعت هذه الحكومة مؤقتا عام ١٨٣٥ كل أشكال السخرية السياسية كذلك أنتج دومييه بعض التماثيل الكاريكاتيرية التي هي عبارة عن رؤوس وشخصيات رسمها من خلال أسلوب حر وتلقائي وساخر وهو يقف - كما يشير قاموس أوكسفورد حول الفن التشكيلي (١٩٩٧) - على رأس فناني السخرية والكاريكاتير خلال القرن التاسع عشر وفي طليعتهم. لقد كانت لديه موهبة التعبير عن شخصية الإنسان ككل من خلال التعبيرات الفراسية الانفعالية التي تظهر على وجهه. ويكمن جوهر سخريته في قدرته على تفسير الحماقة الإنسانية في ضوء هذه العبثية أو اللامعقولية الجسمية، وفي أن يذهب إلى ما وراء بعض الجوانب الفردية الشاذة أو الغريبة، وأن يخلق صورة تضيء التصور العام لهذه الشخصيات وامثالها من الشخصيات. مع أنه لم يحقق نجاحا تجاريا في حياته، فقد حاز إعجاب كثيرين من أصدقائه ومحبي فنه، ومنهم خاصة: ديلاكروا، وكورو، وبودلير، وبلزاك، وكذلك المؤرخ ميشيليه (١٧٩٨ - ١٨٧٤).

وقد كان «ديجا» من بين الفنانين الذين قاموا بجمع أعماله بعد وفاته. ومثلما رسم هوجارث الجمهور الضاحك فقط رسم دومييه أيضا الجمهور المسرور في لوحته المسماة بهذا الاسم «الجمهور مسرورا» The Audience Pleased التي رسمها عام ١٨٦٤، وتصور مجموعة من الناس جالسين فيما يشبه قاعة المسرح، ويغلب عليهم المرح والسرور.

تتجسد موهبة دومييه الفنية كذلك في قدرته على اختزال الخطوط إلى أبسطها في تعبيرية تنم عن سمات الشخصية التي رسمها في أصالة وتعبيرية توضحان البعد النفسي الخاص بكل شخصية، فنرى في لوحاته أدعياء السياسة والمنافقين والقضاة غير العادلين، وكذلك الأفراد الفقراء من العامة وقد ضحكوا أو شعروا بالسعادة على رغم فقرهم وإلى غير ذلك من الشخصيات [٢٠].

من لوحات دومييه الساخرة نجد لوحته المسماة «الماضي والحاضر والمستقبل» The Past, Present and Future التي رسمها عام ١٨٣٤، والتي تأثر خلالها بأعمال زميله ومعاصره الفنان الفرنسي فيليبون. وقد صور دومييه خلالها رأس الملك على هيئة حبة من فاكهة الكمثرى (الإجاص) تحتوي على ثلاثة وجوه، حيث كان وجه الماضي يبدو مسترخيا متفائلا مبتسما، في حين يبدو وجه «الحاضر» متجهما متكدرا. أما المستقبل فشديد الجهامة والعبوس والتقطيب وذو تعبير شبه شيطاني. لاحظ أن دومييه قد استخدم الضوء في تجسيد التعبيرات على هذه الوجوه، حيث كان الضوء أكثر سطوعا بالنسبة إلى الماضي ثم قل شيئا فشيئا بالنسبة إلى وجه الحاضر، حيث ظهرت الظلال على الجانب الأيسر من الوجه (الأيمن بالنسبة إلى المشاهد)، ثم غطت هذه الظلال القاتمة جانبا كبيرا من وجه المستقبل.

في عام ١٨٣٥ رسم دومييه لوحة بعنوان «والآن لك حق الكلام، ما الذي تريد أن تقوله، تكلم بحرية Now you have the floor, what have you to say? speak freely» وفيها مزج بين السخرية والدعابة، وانتقد النفاق الاجتماعي والسياسي في عصره، وتصور اللوحة محاكمة غير عادلة في أحدث المحاكم، حيث المتهم مقيد الأيدي والفم، ومطلوب منه الكلام بحرية.

في عام ١٨٦٤ رسم دومييه أيضا لوحة مسماة «مناقشة أدبية في الشرفة الثانية Literary discussion in the second Balcony» صور فيها مناقشة أدبية تدور في شرفة من خلال مشاجرة عنيفة بالأيدي بين المشتركين في النقاش. في هذه اللوحة يأتي الضوء من الناحية اليمنى الأمامية للوحة (الخاصة بالمتلقي)، ويستخدم للكشف عن أشكال الشخصيات، وخاصة تينك الذراعين الممدودتين للرجل الذي يقبض على عنق غريمه في النقاش ويكاد يخنقه، وكذلك ذلك الضحية المسكين الذي اندفع بجسده إلى الخلف عبر إفريز الشرفة، وقد حاول شخص جهة اليسار منع هذه المشاجرة الحامية، في حين ظلت بقية الشخصيات تراقب الأحداث. إن وجوه الشخصيات هنا شديدة التبسيط، وقد رسمها دومييه ورسم تعبيراتها من خلال خطوط قليلة بسيطة.

كذلك سخر دومييه من شخصيات بعض المحامين في لوحته المسماة «المحامي الذي لا يجد قضايا لكنه يتظاهر بالانشغال الشديد» التي رسمها عام ١٨٤٠ وكذلك لوحته المسماة «ثلاثة محامين يشتركون في مناقشة»، والتي رسمها عام ١٨٥٦ وهي تصور ثلاثة من المحامين يشتركون في مناقشة ضاحكة، وفيها يتجلى كذلك التضاد بين الظل والنور أو العتمة والضوء، وأيضا التلخيص والإيجاز والإقلال من التفاصيل، مع وجود تعبيرات كاريكاتيرية ضاحكة ساخرة مبسطة.

٧- جيمس إنسور (١٨٦٠-١٩٤٩)

رسم هذا الفنان البلجيكي عددا كبيرا من الموضوعات الخيالية والموضوعات التشخيصية للموت خلال ثمانينيات القرن التاسع عشر، ثم انعزل بعدها عن العالم. وأعماله قاتمة ومقبضة ومسخية الطابع في جوهرها، حيث اهتم فيها برسم الهياكل العظمية والموت والمشاهد المخيفة، لكنها ذات الحس الفكاهي المتهكم نفسه الذي يذكرنا بأعمال بوش وبروجل، إنها فكاهة سوداء قد تحدث قشعريرة في الجسد لكنها أيضا ذات نغمة ساخرة مضحكة. ومن الأمثلة على أعمال هذا الفنان لوحته المسماة «هياكل عظمية تدفئ نفسها Skeletons Warming themselves»، التي رسمها بالزيت على القماش عام ١٨٨٩، وهي تمثل الفكاهة السوداء أو الكوميديا العبثية، أو

الهزل التراجيدي، حيث يمسك أحد الهياكل العظمية (ناحية اليسار) بآلة الفيولينة (الكمان) الموسيقية، وتوجد بجوار هيكل آخر راقد على الأرض «بالتة» ألوان، مما يوحي - كما يقول «نيكولاس روكسي» - بأن البراعة في الموسيقى والفن التشكيلي قد ماتت، هذا في حين يقف هيكل عظمي ثالث بجوار مصباح منطفئ، مما قد يوحي بأن ضوء الحقيقة لم يعد يشع أيضا [٢١]. وثمة جماجم أخرى في اللوحة تبتسم أو تضحك هنا وهناك. وقد ألبس إنسور شخصياته الأقنعة، وكذلك الملابس الفضفاضة الخاصة بالمهرجين ورجال البلاط في العصور الوسطى، في مرونة خطية متنوعة ذات ثراء تشكيلي مع ما يوحي به القناع من غرابة، وخوف، وتوجس، وزيف [٢٢].

أفاد إنسور في أعماله من الأقنعة الكرنفالية، والشخصيات المسخية الضاحكة، ومن الهياكل العظمية ومن أشكال الوحوش الغريبة والخيالية والمخيفة التي صورها بحس متهكم ساخر يذكرنا - كما قلنا سابقا - بأعمال بوش وبروجل.

فنانون آخرون

تحدثنا عن بعض أبرز الفنانين العالميين الذين ضربوا بسهم وافر في إقامة علاقات وثيقة بين الفكاهة والفن التشكيلي وهذه بالطبع مجرد عينة من الفنانين البارزين في هذا المجال، وقطرة من محيطه أيضا، لكنها القطرة المشبعة الكافية في رأينا. وثمة قطرات أخرى جديرة بالتنويه، نذكر منها - تمثيلا لا حصرا - الفنان جيوسيبي أرشمبولدو (١٥٣٧ - ١٥٩٣) وهو فنان إيطالي من ميلانو، يعد رائد التورية البصرية ومشهور بالأشكال الإنسانية التي رسمها بشكل مسخي ضاحك وتتكون من الفواكه والخضروات وموضوعات أخرى عديدة وقد أثرت أعماله في الفنانين السرياليين بعد ذلك.

هناك أيضا عائلة كاراتشيى، وهي عائلة من الفنانين قام أفرادها الثلاثة برسم مجموعة من الصور الشخصية المضحكة أطلقوا عليها اسم كاريكاتيرات Cricaturas، وهي كلمة تعني في الإيطالية «صورا شخصية مثقلة - أو محملة - بالتعبيرات»، وقد أنتجت هذه الصور من خلال روح التسلية والفكاهة واللعب وليس بقصد التعليق أو النقد الاجتماعي. لكن يقال أيضا إن هذه العائلة هي التي يعود إليها وضع البذور الأولى لفن الكاريكاتير كما عرف بعد ذلك.

ثم هناك أيضا الفنان الإنجليزي جيمس جيلري (١٧٥٧ - ١٨١٥) ويقال إنه صاحب دور كبير في تحويل فن الكاريكاتير من مجال التجارة إلى مجال الفنون الجميلة. وقد وجه انتقاداته المرسومة اللاذعة نحو الموظفين الرسميين في الدولة، وأعضاء الحكومة البريطانية، ونحو حروب نابليون في أوروبا، وكذلك نحو الأدعياء من الأطباء. ففي لوحة بعنوان «التأثيرات المدهشة للقاح الجديد The wonderful effects of new inoculation» التي رسمها عام ١٨٠٢، سخر خلالها مما كان شائعا قوله في زمنه من وجود لقاح جديد ضد الجدري، وذلك بأن رسم مجموعة من الشخصيات تتعاطى هذا اللقاح، بينما مجموعة من الأبقار الصغيرة من جسد كل من تعاطى هذا اللقاح.

كذلك رسم الفنان الفرنسي جوستاف دوريه (١٨٢٣ - ١٨٨٣) صورا مسخية كثيرة كانت عبارة عن تكوينات خيالية وكاريكاتيرية مضحكة وأشهرها رسمه للشخصيات والمشاهد الخاصة برواية «جارجانتوا وبانتوجريل» للكاتب الفرنسي فرنسوا رابليه، الذي ينتمي إلى القرن السادس عشر، والذي تحدثنا عنه في الفصل السابق من هذا الكتاب.

أيضا كان الفنان الأمريكي توماس ناست T. Nast (١٨٤٠ - ١٩٠٢) من فناني الكاريكاتير الأمريكيين الأوائل وقد حاز شهرة كبيرة خلال الحرب الأهلية الأمريكية، وأسهمت رسوماته في إلقاء القبض على بعض الهاربين من وجه العدالة. وهو الذي صمم شعار الحزب الجمهوري في الولايات المتحدة على هيئة فيل، والحزب الديموقراطي على هيئة حمار، ومازال هذان الشعاران يستخدمان حتى الآن. ومن لوحاته الشهيرة اللوحة المسماة «من الذي سرق نقود الناس؟». Who stole the people money?» التي رسمها عام ١٨٧١، وتصور الإجابة عن السؤال من خلال عدد من الشخصيات تشير كل منها إلى الشخصية التي تقف مجاورة لها على أنها السارقة، مما يوحي بأن الجميع لصوص.

وأخيرا، فإن العديد من النقاد يعتبرون الفنان الأمريكي ذا الأصل الألماني جورج جروز G. Gerosy (١٨٩٣ - ١٩٥٩) أكثر الفنانين الساخرين براعة منذ أيام جويا ودومييه وقد كان أحد أعضاء مجموعة الداديين في برلين بعد عام ١٩١٨، ثم هاجر إلى الولايات المتحدة، واستقر في نيويورك عام ١٩٢٣ كي يعمل ويقوم بالتدريس للفن هناك.

بالطبع هناك فنانون كثيرون آخرون جديرون بالذكر هنا، منهم - مثلا - فرانز هالز F. Hals (١٥٨٢ - ١٦٦٦) وهو الفنان الهولندي صاحب لوحة «الفارس الضاحك» الشهيرة والتي تصور فارسا في حالة حبور وسكينة واستمتاع بالحياة رغم عدم وجود ضحكة واضحة على وجهه.

إن الفارس الضاحك في لوحة فرانز هالز هذه (١٦٢٤)، لايضحك، بل إنه حتى لايبتسم بالمعنى الحرفي للابتسام، ولكن عضلات وجهه تتقلص قليلا فيما يشبه الابتسامة، وتبدو عيناه تومضان أو تتألقان ببهجة خاصة ومن ثم ينقل التعبير الكلي لوجهه حالة خاصة من البهجة والسرور، إنه كما لو كان يضحك بعينيه كما يقول بعض النقاد.

وكذلك نذكر النحات النمساوي فرانز زافر ميسرشمت (١٧٣٦ - ١٧٨٤) في نحته لنفسه ضاحكا.

وهناك أيضا الفنان البريطاني رولاندسون T. Rowlandson (١٧٥٦ - ١٨٢٧) الذي كان معاصرا لجيلري وقدم من خلال أسلوبه الرائع في التصوير رؤية مرحة وصاخبة وساخرة للريف الإنجليزي ولحياة المدن في عصره. وهناك إسهامات متفكهة ومرحة وساخرة ومتهكمة في أعمال فنانين معاصرين، أمثال بابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣)، وماكس أرنست (١٨٩١ - ١٩٧٦)، ومارسيل دوشامب (١٨٨٧ - ١٩٦٨)، ومارك شاجال (١٨٨٧ - ١٩٨٥)، وبول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠)، ورينيه ماجريت (١٨٩٨ - ١٩٦٧) الفنان البلجيكي صاحب الموهبة الفكاهية السريالية الفذة، وجوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٣) وغيرهم، لكن الحيز المتاح في هذا الفصل لا يسمح بالاستطراد أكثر من هذا في السياق الحالي.

أما على المستوى العربي، فالأسماء التي ترد إلى الذهن قليلة، لعل أبرزها ما قدمه الفنان المصري الشهير محمود مختار من خلال بعض التماثيل المرحة الساخرة.

وأيضا ما قدمه الفنان حسن محمد حسن، وأيضا - وبشكل خاص - الفنان صلاح عناني صاحب الأسلوب المتميز في هذا الاتجاه، والذي يبدو لديه التأثير الواضح بأعمال فنانين عالميين سابقين أمثال بوش وبروجل وشاجال، ولكن ومع ملامح خاصة، وأسلوب جديد ومرتبط على نحو خاص بالبيئة الشعبية المصرية. وثمة إسهامات عربية كثيرة ومهمة في فن التعبير الساخر، خاصة في

مجال الكاريكاتير، وهي تحتاج منا إلى أن نفرد لها قسما خاصا بعد أن نستعرض في القسم التالي تاريخ فن الكاريكاتير العالمي، وأبرز ملامحه وخصائصه الفنية والسيكولوجية، بشكل نرجو أن يكون مكملا - بشكل مناسب - للقسم السابق من هذا الفصل، والذي تحدثنا فيه عن فنانين كانوا رسامين أو مصورين أولا، لكنهم قدموا - من خلال أعمالهم - إسهامات مهمة في هذه العلاقة الخصبة المثيرة للاهتمام بين الفكاهة والفن التشكيلي بوجه عام.

فن الكاريكاتير

تحدثنا في القسم السابق عن الفكاهة البصرية، وركزنا حديثنا حول الفكاهة في فن التصوير بشكل عام، وأشرنا إشارات عديدة إلى فن الكاريكاتير الذي تميز به بعض هؤلاء الفنانين المصورين أمثال هوجارث وروميه وغيرهما، ويبقى أن نشير هنا إلى بعض الخصائص الفنية المميزة للكاريكاتير، وكيف استطاع الفنانون البارعون في هذا المجال توظيف هذه الخصائص في أعمالهم. ونختتم هذا القسم من هذا الفصل بالحديث عن بعض الإسهامات العربية في هذا المجال.

تعريف الكاريكاتير

عرف برينان Brennan الكاريكاتير بأنه نوع من التجسيد المصور لملامح الوجه، يسعى فيما يشبه المفارقة إلى أن يشبه - أو يشابه - الوجه الذي يصوره، وإلى أن يختلف عنه أيضا... إنه يضخم في حجم المعلومات الدالة إدراكيا،في حين يقلل من شأن التفاصيل الأقل أهمية. ويؤدي التحريف الناتج في الصورة إلى إشباع خاص لدى المتلقي فيما يخص ما هو فريد، ومميز وجديد ومضحك فيها (٢٣).

عرف الكاريكاتير كذلك على أنه شكل من أشكال الفن، في العادة صورة شخصية أو بورتريه، تحرَّف فيه الملامح المميزة لشخص معين، أو يُبالغ فيها بطريقة تؤدي إلى حدوث أثر مضحك لدى المتلقي وأحيانا ما يستخدم هذا المصطلح بشكل أكثر اتساعا كي يشير إلى ذلك التمثيل البصري المضحك المتهكم الساخر المسخي لبعض الشخصيات كما في حالة لوحة ليوناردو دافنشي الشهيرة حول الرؤوس الخمسة.

ويرجع ابتكار الكاريكاتير بمعناه المحدد إلى عائلة كاراتشي الإيطالية، وخاصة إلى أنيبال كاراتشي Annibale carracci (١٥٦٠ - ١٦٠٩) الذي دافع عن هذا الفن بوصفه النقيض للنزعة المثالية والكلاسيكية في التعبير عن الشكل الإنساني، فمثلما يخترق الفنان الجاد الفكرة التي توجد خلف المظهر الخارجي، فكذلك يستحضر فنان الكاريكاتير جوهر «ضحيته» ويعرضها أمام جمهوره، وبالطريقة التي كان سيبدو عليها فعلا لو أن الطبيعة الكلية له قد كشفت عن نفسها بشكل عضوي، ومن دون أقنعة. إن الفنان الكلاسيكي، وكذلك فنان الكاريكاتير يركزان - كما قال آنيبال كراتشي - على ما يوجد خلف السطح، لكن الفنان الكلاسيكي يركز على الشكل بالمعنى الفني form، أما فنان الكاريكاتير فيركز على الشخصية الحقيقية للإنسان.

جذور فن الكاريكاتير

لقد اعتقد رسامو الكاريكاتير الأوائل أنه من خلال مبالغتهم في رسم الملامح المميزة لشخصية معينة، فإنهم يستطيعون التقاط الجوهر الحقيقي لها. وتتفق هذه الوجهة من النظر مع ما كان سائدا في ذلك الوقت، ويسمى بمذهب الفراسة، الذي يقول إن الملامح الخارجية للشخص تعكس طابقه الداخلي المميز. ووصل الأمر لدى بعض أصحاب هذا المذهب إلى القول بوجود تماثل بين ملامح بعض البشر وملامح بعض الحيوانات ومن ثم فإن السلوكيات المفترضة لهذه الحيوانات كالشجاعة، أو المكر، أو الخسة... إلخ. من الممكن أن تميز بعض البشر أيضا. وقد اختفت هذه الأفكار الآن بسبب افتقارها إلى البرهان المؤكد، لكنها استمرت موجودة في بعض الكلمات التي تصنف بعض الشخصيات، فنقول عن شخص إنه ماكر كثعلب، أو بارد كسمكة، أو شجاع كأسد، أو جبان كنعجة... إلخ [٢٤].

ويعود هذا الربط بين الشخصية والشكل الخارجي إلى أزمنة قديمة، وقد أثر في الفكر الإسلامي وكذلك في الفكر الغربي. وعند نهاية القرن السادس عشر الميلادي ظهرت كتب كثيرة حول هذا الموضوع، كان من بينها كتاب فراسة الإنسان De Humana physiognoma لمؤلفه جيامباتستا ديللابورتا G.Dlella porta (١٥٤١ - ١٦١٥)، الذي كان معاصرا لعائلة كاراتشي، وقد اشتمل هذا الكتاب على صور كثيرة لوجوه إنسانية وما يناظرها من أشكال الحيوانات المشابهة لها،

ويفترض أن أفراد عائلة كراتشي قد رأوا هذه الصورة وتأثروا بها وكما يقول جومبريتش فإن هذه «التماثلات البصرية» لا بد من أنها تبين للفنان الواعي كيف أن الانطباع بالمماثلة أو التشابه لا يعتمد كثيرا على الرسم الدقيق لملامح الشخص، فبضع لمسات قليلة بالقلم أو الفرشاة قد تكفي للإمساك بالتعبير المميز للشخص، لكنها - مع ذلك - قد تحوله من إنسان إلى حيوان وهكذا، كما يقول باحثون كثيرون، فربما أدى شيوع علم الفراسة إلى إعطاء فناني الكاريكاتير الأوائل دفعة قوية، إضافة إلى تزايد وعيهم وإدراكهم بأن التماثل هو أمر ممكن حتى في إطار المبالغة، وأن هذه المبالغة تستطيع - مع ذلك - أن تكشف الجوهر الحقيقي للشخص، وأن تجعل المتلقين يضحكون من هذه المبالغة المجسدة للتناقض بين المظهر والجوهر [٢٥].

خصائص فن الكاريكاتير:

أهم هذه الخصائص كما يحددها الدارسون لهذا الفن ما يلي:

١ ـ المبالغة والتفريد Exaggeration and Individuation

فالكاريكاتير هو مبالغة في التعبير من خلال الصورة عن الخصائص الفريدة المميزة للشخصية فهناك مبالغة في تجسيد بعض الخصائص الفردية الفريدة الخاصة بشخص معين، بحيث تلتصق به، وتميزه عن غيره، وعندما نتذكره نتذكرها، أو نتذكرها فنتذكره. لكن معنى الكاريكاتير يتسع أحيانا كما ذكرنا، بحيث لا يتعلق بالصورة الشخصية للإنسان فقط، بل يمتد به بعض الفنانين والنقاد إلى أي تعبير مسخي لبعض الأمم أو أنماط الشخصيات (البخلاء مثلا)، أو لبعض الرموز السياسية، كما في حالة الفيل الذي هو رمز الحزب الجمهوري، والحمار الذي هو رمز الحزب الديمقراطي في الولايات المتحدة، لكن هذا المعنى الأكثر اتساعا معنى أقل شيوعا. أما الأكثر شيوعا فهو ذلك الاستخدام الذي يربط بين الكاريكاتير وبين الصور المحملة بالمعاني والخاصة ببعض الشخصيات، والتي بولغ في تجسيد بعض ملامحها، فبدت فريدة وغريبة، ومن ثم مضحكة.

وهكذا يختلف الكاريكاتير عن الصورة الشخصية الواقعية (البورتريه)، التي يرسمها بعض الفنانين لبعض الشخصيات المشهورة كي توضع في المنازل، أو المتاحف، أو غير ذلك من الأماكن، كما يختلف الكاريكاتير كذلك عما يسمى

بالبنية المسخية، أو التصور الجروتسكي الذي أشرنا إليه كثيرا في هذا الباب، وذلك لأن الصورة الكاريكاتيرية تكون - في العادة - صورة خاصة بشخصية معروفة، أو حتى لإنسان عادي، أما في الصورة المرتبطة بالبنية المسخية فتلعب عملية ابتكار الشخصيات وإنتاجها من جديد دورا مهما. ففي لوحة «دوميه»، عن شخصية «جارجانتوا» والموجودة في رواية جارجانتوا وبنتاجرول لـ «رابليه» والذي يبتلع البشر ويلتهم ممتلكاتهم يكون من الصعب أن تجد له مثيلا محددا في الواقع، في حين أنه من خلال الرمز والخيال والإيحاء يمكن أن نجد له أمثلة كثيرة. إن المبالغة بدرجة غير مناسبة، بحيث نصل إلى أبعاد غير قابلة للتصديق وربما شيطانية الطابع، هي جوهر التعبير المسخي كما قال باختين، وهذا التعبير هو دائما ساخر كما قال شنيجانز (٢٦). أما الكاريكاتير فهو لا يميل إلى هذا الحد من المبالغة في تحريفه للأبعاد، وهو ليس شيطاني الطابع هكذا. إن مبالغته متوسطة لكن سخريته أكبر، وفكاهته أعمق.

٢ ـ القدرة على كشف العيوب

للكاريكاتير قدرة فريدة على كشف مزايا بعض الشخصيات، لكن اهتمامه الأكبر يكون موجها نحو الكشف عن العيوب. إنه يلقي الضوء على الشخصية أي على جوهرها الحقيقي، جوهرها الملتبس الرواغ أي على ما يوجد هناك خلف هذا القناع، ومن ثم يكشف ذلك الشر الكامن وراء هذا التظاهر بالخير، والجشع المتسربل بقناع الزهد، والمصلحة الخاصة التي تتكالب وراء ادعاء المصلحة العامة. فبلمسة هنا، ولمسة هناك يعطينا فنان الكاريكاتير البارع جوهر هذه الشخصية، ويكشفها أمامنا على نحو ضاحك.

وهنا نفهم المضحك في الكاريكاتير - كما يقول برجسون - فالهيئة مهما انتظمت، ومهما انسجمت خطوطها ومرنت حركاتها، لا يمكن أن يكون التوازن فيها تاما تماما مطلقا، ففيها أبدا نذير اعوجاج، وإيذان بجعدة، إن فيها تشوها ما، كان يمكن أن يعيب الطبيعة. وفن الكاريكاتير إنما يقوم على إدراك هذه الحركة التي لا تُدرك، يضخمها ويجعلها مرئية تصل إلى الناس. إنه يشوه نماذجه على نحو ما كان يمكن أن تتشوه من تلقاء ذاتها لو ذهبت بتجعدها إلى أقصاه. وهو يستشف فيما وراء انسجام الصورة الظاهري، عصيان المادة العميق. فيرسم لنا تنافرا وتشوها موجودين في الطبيعة (٢٧).

والكاريكاتير، كما يقول فرويد، نوع من الحط من قدر الشخصية، بالتركيز على صفة من صفاتها، أو ملمح من ملامحها كان يمر من دون أن يتوقف عنده أحد، لأنه كان منظورا عليه حينئذ في الإطار الكلي للصورة العامة، وحين يلتفت إلى هذا الملمح وحده من دون سواه، يقع التأثير المقصود، وهو الضحك الذي يمتد حينئذ من الجزء إلى الكل، أو إلى الشخص نفسه. فإن لم يكن الشخص يشتمل بالفعل على ذلك الملمح، فإن الكاريكاتير حينئذ يعمد إلى خلق ذلك خلقا، بأن يتجه إلى عنصر ما في الشخصية ليس مضحكا في ذاته فيبالغ في تصويره. ويضاف إلى ذلك ما ذكر كوسلر في شأن الهجاء من أن الإضحاك يأتي من جهة أن هناك صورتين تجتمعان معا في ذات القارئ في اللحظة عينها: الصورة التي يألفها والصورة الأخرى المشوهة لها التي تنعكس في مرآة الهاجس: والهجاء يجعلنا نكتشف فجأة سخف الشيء الذي نألفه، ويجعلنا نكتشف كذلك إلفنا للشيء السخيف [٢٨]. (هكذا يكون «الكاريكاتير» بمنزلة الصورة البصرية، أو التصوير البصري الشكلي المقابل لتلك الصورة اللفظية الساخرة، والتي كانت تركز على تضخيم العيوب، أو تكتشفها وتؤكدها في فن الهجاء في الشعر قديما.

يقول بعض الفنانين، وكذلك بعض الباحثين في مجال الكاريكاتير، إن هذا الفن يركز على إبراز بعض العيوب الجسمية في الشخصية التي يصورونها. ويقول بعضهم الآخر إن الفنان يركز هنا على بعض الملامح المميزة للشخصية، بصرف النظر عما إذا كانت عيوبا أم لا، ولكنه من خلال تصويره الخاص لهذا الجانب المميز للشخصية بطريقته الخاصة، يكشف عن بعض الملامح السلوكية المعروفة عنه، أو التي يراد لفت النظر إليها فيه. وقد ينتقد الكاريكاتير من خلال شخص معين شخصا آخر، أو فكرة معينة، أو بعض التصرفات الاجتماعية والسياسية. فالتركيز على ملامح الفلاح الساذج في رسومات الفنان المصري مصطفى حسين، التي كان يبدعها بالمشاركة مع الكاتب الساخر أحمد رجب، ليس مقصودا منه إبراز عيوب هذا الفلاح الجسمية أو السلوكية، بل التركيز على سذاجته هذه، التي كان يجري تأكيدها من خلال المبالغة في تجسيد بعض ملامحه الجسمية، وبعض طرائقه في الكلام، ومن ثم إبراز عيوب بعض السياسات التي يقوم بها بعض المسؤولين، والذين تتوجه نحوهم هذه الشخصية بالكلام أو التعليق.

٣. الفكاهة

من أهداف الكاريكاتير الأساسية أن يجعل المتلقين يبتسمون أو يضحكون، ويفكرون أيضا من خلال تأملهم لهذا التجسيد النقدي الساخر لبعض الشخصيات التي يعرفونها، وكذلك المواقف والأحداث التي يدركونها.

٤. التبسيط Simplification

يتم الكاريكاتير في العادة من خلال الرسم، أي من خلال استخدام القلم الرصاص، أو الحبر، أو الحفر، أو الطباعة، ونادرا ما تجد كاريكاتيرا ملونا. فالخطوط في هذا الفن أكثر بساطة من غيرها من أشكال تجسيد الشخصية، إنها كثيرا ما تكون أشبه بالارتجال، ومن ثم فهي قريبة من ذلك التعبير العفوي التلقائي الذي يقوم به الفنانون عموما. إن الكاريكاتير يفتقر إلى المعلومات التي يوفرها اللون والظل والنور في التصوير الزيتي مثلا، أو في الصورة الفوتوغرافية. ومع ذلك، فإن هذا التبسيط في الخطوط قد يكون أكثر أدوات فنان الكاريكاتير قوة في نقل المعلومات البصرية عن الشخصية أو الموضوع الذي يرسمه (٢٩).

هنا يقول جومبريتش إن التفاصيل الزائدة في الصور الملونة للشخصيات قد تكون مسؤولة عن ذلك المظهر المتجمد المفتقر إلى التعبيرية المميزة، والذي نجده كثيرا في اللوحات الزيتية والصور الفوتوغرافية الخاصة بالبورتريهات أو الصور الشخصية. إن هذا التبسيط المميز للكاريكاتير، كما يقول جومبريتش أيضا، ييسر الأمر أمام المتلقي فيساعده على المشاركة في إبداع الرسم الكاريكاتيري بطريقة تتسم بالطرافة والخيال (٣٠).

والخلاصة أن جوهر الكاريكاتير هو المبالغة والتفريد والفكاهة والتبسيط، وبالطبع من الممكن ألا يوجد تبسيط في بعض الأعمال الكاريكاتيرية، بل مزيد من التفاصيل والإضافات التي تؤكد المبالغة، لكن لا يوجد كاريكاتير من دون مبالغة، أو تفريد، أو سخرية ضاحكة أو مريرة.

يقول المحلل النفسي الشهير المهتم بالفنون التشكيلية خاصة أرنست كريس (١٩٠٠ - ١٩٥٧) إن الكاريكاتير بطبيعته عدواني، وفيه تكمن النوازع الأساسية التي أشار إليها فرويد وهي الجنس والعدوان، والعدوان أكثر هيمنة على الكاريكاتير من الجنس، وحتى عندما يكون المعنى الظاهري في

الكاريكاتير جنسيا يكون المعنى الخفي عدوانيا. فالكاريكاتير يهدف في جوهره إلى نزع القناع عن شخص آخر مألوف لنا، ومن ثم فإنه - أي الكاريكاتير - وسيلة من الوسائل الأساسية في الانتقاص من أوزان بعض الشخصيات (٣١). كذلك نظر كريس إلى مبدع الكاريكاتير، وإلى متلقيه أيضا على أنهما يقومان بتنشيط عملية النكوص في خدمة الأنا التي سبق أن أشرنا إليها في الفصل الثالث من هذا الكتاب، فالكاريكاتير يحتوي على دعابة، وعلى خيال، وعلى تشابه مع عالم الحلم، وعلى عودة إيجابية إلى مجال الطاقات النفسية التلقائية الأولية والحرة والعفوية الخاصة بالأطفال، وعلى بهجة مستعادة، وخاصة عندما يتحرر الإنسان من قيود الواقع المعيشي، وتفكيره المنطقي الشديد الرتابة والتنظيم والتقييد (٣٢).

في مقالة مشتركة كتبها كريس مع مؤرخ الفن المعروف دومبريتش قالا فيها إن فن الكاريكاتير لم يعرف بخصائصه المميزة قبل نهاية القرن السادس عشر، وهذا - في رأينا - لا يتناقض مع ما ذكرنا في بداية هذا الفصل من وجود بعض أشكال الفكاهة البصرية لدى الآشوريين، أو لدى المصريين القدماء، حيث لم تكن خصائص الكاريكاتير التي أوضحناها سلفا موجودة بهذا التحديد والتفصيل في تلك الرسومات القديمة. في ضوء هذا لم يعد الفن - كما قال كريس وجومبريتش - في عهد بوسان أو كاراتشي مجرد مهارة آلية تميز الفنان، بل أصبح نوعا من الإلهام، كذلك الموهبة الخاصة بالرؤية التي تمكن الفنان من أن يرى ما يوجد هناك وراء السطح الظاهري. وفي ضوء هذا أيضا حاول رسام البورتريه عموما أن يكشف عن الطابع المميز للشخصية الإنسانية التي يرسمها، أي عن جوهر الإنسان بالمعنى البطولي. أما فنان الكاريكاتير فسعى في الاتجاه المضاد، أي أنه حاول دائما أن يكشف عن الإنسان الحقيقي الموجود خلف قناع التظاهر، كي يجسد النقص الحقيقي لهذا الإنسان. إن الفنان الجاد، وفقا لما تقوله المذاهب الفنية، يخلق الجمال من خلال تحريره للشكل الكامل الذي تحاول الطبيعة تحقيقه، أو التعبير عنه في المادة المقاومة لهذا. أما فنان الكاريكاتير فيسعى من أجل اكتشاف النقص أو التشوه الكامل. إنه يبين لنا كيف كانت روح هذا الإنسان أو كيف ستعبر عن نفسها في جسده في حالة ما إذا كانت المادة قد تركت لتعبر عن نفسها، أو أنه جرى تكييفها على نحو مناسب لمقاصد الطبيعة أو نياتها (٣٣).

وأخيرا، فإن فن الكاريكاتير - كما قال كريس وجومبريتش - هو نوع من اللعب بالصورة من خلال الطاقة الإبداعية للفنان، ومن خلال خياله الخصب. وهو يحتاج إلى تمكن خاص من التكنيك والأسلوب المميز، وينبغي أن نركز في تلقيه على الجانب المضحك منه، فهو أشبه بالنكتة البصرية، لكن ربطه دائما بالواقع، والنظر إليه على أنه ممارسة خطرة يقوم من خلالها الفنان بالنقد الاجتماعي، أو التحريف للشكل الظاهري للإنسان، قد يعمل على إعاقة تطوره. ولذلك فقد كان الميلاد الحقيقي لهذا الفن في نهاية القرن السادس عشر هو علامة مميزة لفتح جديد قام به الفنانون الأوائل لأبعاد جديدة من العقل البشري، ولم يقل ذلك الإسهام الذي قدمته أفراد عائلة كاراتشي والذي ولد هذا الفن على أيديهم كما يقول - كريس وجومبريتش - عن الإسهام الذي قدمه معاصرهم جاليليو جاليلي في مجال العلوم الطبيعية (٢٤).

لقد مهد ظهور فن الكاريكاتير ـ عندما حدثت التقدمات التكنولوجية المناسبة بعد ذلك ـ الطريق أيضا أمام ظهور فن الرسوم المتحركة بأشكاله وأنماطه المتنوعة.

فنانو الكاريكاتير العرب

مع ظهور الصحافة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهرت الصحف الهزلية، ومنها - مثلا - صحيفة «أبو نظارة» التي أنشأها يعقوب صنوع عام ١٨٧٦ في مصر، حيث استعان فيها باللغة الدارجة، والصور الكاريكاتيرية، وانتقد فيها الخديو (حاكم مصر) في ذلك الوقت وسياسته المالية، فأغلق الخديو الصحيفة، ونفاه إلى فرنسا فكان يرسل بصحيفته من هناك إلى مصر في أسماء مستعارة حتى تصل إلى قرائه، فمرة يسميها «أبو صفارة»، ومرة يسميها «الحاوي الكاوي». وقد تضمنت صورا كاريكاتيرية ساخرة عديدة ذات اتجاه سياسي ساخر في المقام الأول (٢٥).

كذلك ظهرت صحيفة «الابتسام» عام ١٨٩٤ في الإسكندرية، وقال صاحبها في تقديمها:

بالضحك تنشرح الصدور وتفرح
وبه همـــوم الحـــادثات تزول
فاضحك ودع عزل الوشاة فإنما
أنس الحيـــاة تبسم وقبـــول



وانفردت «الصحيفة» برسم كاريكاتيري بدائي على غلافها على خلاف الصحف الفكاهية في ذلك الزمان، التي كانت تخلو من الرسوم بصفة عامة، حيث صور الرسام بخطوط ضعيفة رجلا يلبس ملابسه الكاملة، وبائع الصحف يقدم إليه صحيفة «الابتسام» ويدعوه إلى شرائها قائلا له: «الابتسام بقرش صاغ» وقد أوضح صاحب هذه الصحيفة أيضا الهدف من صحيفته قائلا «هي أول جريدة عربية صدرت بهذا الثوب المبتسم، ولعدم وقوف القراء على حقيقة الرسوم الهزلية «الكاريكاتير»، الذي يرسمه رسامو الصحف الهزلية في البلاد الأوروبية بقلم لا رقة فيه، فيغلظون الشفاه، ويعظمون الأنوف، ويوسعون العيون، ويغيرون كل معاني الوجه التماسا للهزء والتهكم» (٣٦).

ومنذ صدور صحيفة «أبو نظارة»، وحتى نهاية القرن العشرين، صدرت صحف ومجلات فكاهية كثيرة منها - تمثيلا لاحصرا - خيال الظل، السيف والناس. كلمة ونصف. علي بابا، الربابة، المقرعة، الأرغول، على كيفك، البعكوكة. الصاروخ. اضحك، الفكاهة، وأخيرا «كاريكاتير» وقد قال عنها الأستاذ نبيل السمالوطي في سلسلة مقالاته التي نشرها عن الفكاهة الصحفية في مصر إنها تتعدى المائة صحيفة ومجلة (٣٧).

كذلك صدرت صحف ومجلات فكاهية في أماكن أخرى من الوطن العربي، مثل: «حارة بلدنا والبغلة» و«حمارة الجبل» في سوريا، و«الدبور» وأبو «دلامة» و«جحا» و«شاس باش» في لبنان و«مرقعة الهندي» و«حيزبوز» في العراق، و«النقاد» و«الهدهد» و«الأسبوع الساخر» و«الأسبوع الضاحك» و«كينج كينج» في المغرب العربي (٣٨).

وهناك مجلات فكاهية أخرى ذات حس نقدي اجتماعي صدرت حديثا، منها على سبيل المثال لا الحصر - مجلة «الدومري» السورية التي يصدرها الفنان علي فرزات، و«أحوال» الإماراتية التي يصدرها الدكتور محمد عبيد غباش، وصحيفة «البعكوكة» التي أصدرها فنان الكاريكاتير مصطفى حسين خلال عام ٢٠٠١ في مصر وغيرها.

يقول الأستاذ «صقر أبو فخر» في دراسته عن ثقافة الكاريكاتير عند العرب إن الأصمعي قد ذكر في كتابه «تجميل الكتب» أن رجلا من العراق. ويدعى حمدان الخراط البصري عاش في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي، واشتهر بتصوير الأشخاص والكتب، وقد كلفه الشاعر بشار بن برد

يصور له طيرا على قطعة من زجاج، فصورها له الرسام. لكن بشارا لم يعجبه الرسم فهدده بالهجاء، فرد عليه المصور بتهديد مماثل قائلا: «سأصورك على باب داري بهيئتك هذه وعلى عاتقك قرد آخذ بلحيتك حتى يراك الصادر والوارد»، فقال بشار: «رد اللهم أخزه. فأنا أمازحه وهو يأبى إلا الجد» (٣٩).

وقد زخر القرن العشرون بعشرات من فناني الكاريكاتير العرب المتميزين، وقد يضيق هذا المكان عن ذكرهم ؛ نظرا إلى كثرتهم، وخشية أن ننسى اسما مهما من هذا القطر العربي أو ذاك.

فن على فن

كتب الروائي التشيكي الشهير فرانز كافكا في مذكراته يقول إنه كان يبالغ في المواقف التي صورها في رواياته،مثل المحاكمة، «والقصر»، وغيرها، كي يجعل كل شيء واضحا. وكذلك كانت حال الروائي الروسي الشهير دستويفسكي، وذلك الذي كان لديه هذا النوع من الوضوح المخيف والمضحك في الوقت نفسه، وضوح مخيف في رصد كل ما يختزل الحياة ويمسخها كلية ويحولها إلى تراجيديا، أو نوع من العبث واللامعقولية، هكذا أصبحت كتابة العبث، كما تجلت لدى ألفريد جاري في شخصية أوبو التي ابتكرها في مسرحياته وكذلك لدى الكثير من الكتاب أمثال آداموف وبيكيت ويونيسكو، أصبحت نوعا قويا من التجسيد المسرحي لذلك الاتجاه المسخي أو الجروتسكي القديم والمتجدد في الفنون التشكيلية المتنوعة. لكن جعبة الفنانين التشكيليين ليست محصورة في تعبيرهم المسخي عن الشخصيات والمواقف الإنسانية فقط، بل امتدت جهودهم لتمسخ جهود زملائهم الفنانين الآخرين في محاكاة تهكمية تكون كلية أحيانا، جزئية أحيانا أخرى، وتكون موفقة أحيانا، وغير موفقة أحيانا أخرى. وقد أصبح يطلق على هذا الاتجاه المسخي من جانب بعض الفنانين لأعمال زملائهم الآخرين في مجال الفن التشكيلي اسم فن على الفن art on art ونعطي القارئ العربي فكرة موجزة الآن عن هذا الأمر.

فالمحاكاة التهكمية parody إنتاج إبداعي أدبي أو فني يقوم بالمحاكاة لشكل عمل فني آخر أو مضمونه أو لكليهما معا، فيغير فيه في أثناء محاكاته، ويقال إن معظم أعمال المحاكاة التهكمية الناجمة إنما هي محصلة للتناقض

المضحك بين العمل الحالي والعمل الأصلي، أما الأمثلة البارزة على ذلك من مجال الفن التشكيلي فكثيرا ما نجد تأثيرات فنانين لاحقين في أعمال فنانين لاحقين بحيث وصل الأمر لدى بعض علماء السيموطيقا (علم العلامات)، أمثال رينيه بيانت R. Payant، إلى القول «إن اللوحات الفنية تستشهد دائما بلوحات فنية أخرى أو تومئ إليها».

لكن المحاكاة التهكمية أكثر عمقا من مجرد الإشارة أو الاستشهاد أو الإفادة من عمل آخر، إنها تشترك بفاعلية في الشفرة الخاصة بالنص أو العمل الذي تتم محاكاته على نحو خاص وكذلك في الشفرة الأساسية الخاصة بعملية المحاكاة بشكل عام، إنها تشتمل على إلماعات، أو تلميحات خاصة تعمل على تنشيط البنية المعرفية الخاصة بالعمل السابق وكذلك العمل الحالي في الوقت نفسه، وتثير أيضا عمليات المقارنة والمضاهاة بينهما لاكتشاف جوانب التشابه من ناحية، وجوانب الإضافة أو الحذف أو التعديل من ناحية أخرى، وهي تلك المقارنات التي قد يترتب عليها استثارة أثر مضحك معين لدى المتلقي.

لكن المحاكاة التهكمية أيضا، لا تشتمل على إلماعات فقط، إنها شكل ممتد من أشكال الإبداع العابر للنصوص Transtextual، ومن ثم فإن هذه الإبداعات ترتبط بالمحاكاة المسخية (أو التحقير الفكاهي) والتقليد الساخر، أو المحاكاة الساخرة المقصودة لعمل آخر pastiche، أو لأجزاء منه، وكذلك الانتحال، والإشارة الواضحة أو الاستشهاد، والإشارة الضمنية أو الإلماع.

هكذا نجد أعمالا كثيرة خلال تاريخ الفن التشكيلي قد حاكت بهدف تهكمي أو بأهداف أخرى، أعمال فنانين آخرين؛ فقد حاكى ماكس إرنست مثلا في عمله المسمى pieta، وفيما يشبه التحول الأوديبي، أحد تماثيل ميكل أنجلو، وحاكى رينيه ماجريت في لوحته «هذا ليس بغليون» this is not a pipe الشكل المميز للعصور الوسطى وكذلك فن الباروك. لقد قصد منها ماجريت كذلك - كما قيل - أن تكون أشبه باستخدام الفنان المعماري الشهير لوكوربوزايه للغليون (أو البايب) كرمز للتصميم الوظيفي البسيط (أوالمنبسط).

وقد قال ماجريت نفسه بوجود علاقة بين أعماله التهكمية التي حاكى فيها الأعمال الفنية السابقة عليه، من ناحية، وبين كتابات ميشيل فوكو، المفكر البنيوي الشهير، حول العلاقات بين الكلمات والأشياء، من ناحية أخرى. وقد كان رد فوكو

على ما قاله ماجريت أن كتب كتابا أفاد فيه من عنوان لوحة ماجريت، فسمى كتابه باسم اللوحه نفسه، وتحدث فيه عن انتهاك ماجريت بشكل إبداعي للأعراف العامة للتمثيل والإحالة في الفن وقد قام ماجريت نفسه أيضا برسم بعض اللوحات الموجودة في كتاب فوكو هذا خصيصا له. كذلك قام ماجريت بمحاكاة بعض أعمال دافيد ومانيه، وإن أنكر أنه يقصد أن يسخر من هذه الأعمال. ومع ذلك، فالتهكم على ثقافة أخرى أو طبقة أخرى، وعلى نتاجها الفني أمر واضح في أعمال ماجريت هذه بشكل عام.

كذلك، حاكى بيكاسو بعض أعمال جويا ومانيه، وحاكى راموس في سبعينيات القرن العشرين بعض أعمال آنجرز التي تنتمي إلى القرن التاسع عشر، وحاكى لاري ريفرز عام ١٩٦٤ بطريقة تهكمية لوحة جال لويس دافيد (١٧٤٨ - ١٨٢٥) عن نابليون في أثناء دراسته لخططه الحربية، وحاكى إدوارد مانيه دمانيه كذلك بعض أعمال جويا. أما أشهر اللوحات التي تمت محاكاتها فهي التي رسمها الفنان مارسيل دوشامب (١٨٨٧ - ١٩٦٨)، ووضع خلالها شاربا فوق فم الموناليزا، في إشارة - كما قيل - إلى انتهاء هيمنة هذه اللوحة على التقاليد الفنية وبداية لمرحلة جديدة بلغت ذروتها على يد أتباع المدرسة السريالية بعد ذلك. كذلك رسم الفنان الأمريكي إندي وارهول هذه اللوحة بشكل حرفي لكنه مصغر، وصاغ منها ثلاثين صورة في لوحة واحدة أطلق عليها عنوانا ساخرا، هو «ثلاثون أفضل من واحدة»، ووضعها الفنان فرناند ليجيه (١٩٨١ - ١٩٥٥) ضمن لوحة أطلق عليها اسم موناليزا مع المفاتيح. وحاكى فنانون آخرون لوحات أخرى لدافنشي، منها - مثلا محاكاة بعضهم للوحة العشاء الأخير الشهيرة [٤٠].

إن قائمة محاكاة فنانين لأعمال فنانين آخرين على نحو تهكمي قائمة كبيرة يصعب الإحاطة بها في هذا السياق. وكل ما فعلناه هو أن ذكرنا أمثلة لها، وذكرنا بعض دوافع هذا الاتجاه في الفن، كأن يتهكم صاحبه على أسلوب أو على عصر أو فنان، أو أن يشير، صراحة أو ضمنا، إلى معارضته لهذا الأسلوب أو ذلك الفنان، أو يفيد منه، وأن يشير العمل الفني، وكذلك صاحبه إلى نفسه، في الوقت الذي يشير فيه صراحة أو ضمنا إلى عمل آخر. وهكذا تصبح المحاكاة التهكمية نوعا من الهدم، ونوعا من البناء، في الوقت نفسه، ومن ثم كانت هذه الصلات الوثيقة التي يراها بعض النقاد الآن بين هذه

الآلية الفنية في الإبداع، وبين الحركة التفكيكية في الفلسفة والفكر المعاصر، وبين بعض مظاهر الاتجاهات ما بعد الحداثية في الفكر والفن والفلسفة، والتي ترتبط بمصطلحات ما بعد البنيوية والتشكلية المطلقة أو الجذرية والنسبية. وتهتم الاتجاهات ما بعد الحداثية كثيرا بالسخرية والاستخدام الشديد للتناص الذي يعمد إلى إخفاء أو طمس الحدود بين النصوص والأنواع الفنية حيث يمتزج الأدب بالسينما بالتشكيل. وفي الوقت نفسه، هناك ميل خاص إلى جذب الانتباه نحو التكوين أو البناء الخاص للنص الأدبي أو العمل الفني، وكذلك إلى العمليات المسؤولة عن هذا التكوين أو البناء. وتتبنى ما بعد الحداثة كذلك - على عكس الحداثة - ما يسمى بالثقافة الشعبية، أو حتى الذوق الرديء، وكثيرا ما يجري إرجاع البداية التاريخية لهذه الحركة إلى عام ١٩٧٩، وهو العام الذي ظهرت فيه الطبعة الأولى من كتاب «الشرط ما بعد الحداثي (أو الحالة ما بعد الحداثية) The postmodern condition» لمؤلفه المفكر الفرنسي «جان فرنسوا ليوتار»، والذي حدد فيه خصائص النظرية ما بعد الحداثية على أنها تتمثل في نزعة التشكك في السرديات أو الأفكار الكبرى السائدة، وكذلك الميل إلى عدم تصديقها، ومن ثم نقدها ونقضها وتفكيكها، وأن ذلك كثيرا ما يجري من خلال السخرية منها أو التهكم عليها.

هكذا تكون المحاكاة التهكمية والتهكم اللذان يعودان إلى قرون عديدة مضت، إلى عصر سقراط، وربما إلى ما قبله، قد استبقا حركة ما بعد الحداثة من حيث وعيها المبكر والمستمر بدور الهدم والبناء، وكذلك التشابه من أجل الاختلاف في الفن والإبداع والفكر الإنساني المتطور بشكل عام.

الكوميديا المرتجلة وفن النحت

الكوميديا المرتجلة نوع من الأداء التمثيلي الملهوي يقوم نصه - إلى حد كبير - على ارتجال ممثليه المحترفين، الذين كانت تتجول فرقهم في مدن أوروبا الغربية الكبرى، وقد انحدرت أصول هذا الشكل التمثيلي الإيطالي - من دون وعي أو تعمد مباشر - من مصادر عديدة موغلة في القدم، مثل: الألعاب الشعبية الرومانية، الهزليات العامة، وألاعيب الحواة ومهرجي ملوك العصور الوسطى، والمغنين المتجولين... إلخ (٤١).

يعني هذا المصطلح في جوهره كوميديا الممثلين المحترفين، وحيث تشير كلمة arti الإيطالية إلى مجموعة من المحترفين أو الصناع المهرة في مجال معين.

تطور هذا النوع وكما نعرفه الآن، من الكوميديا، منذ منتصف القرن السادس عشر في إيطاليا، وكان له تأثيره فى الدراما في أوروبا بشكل عام. وكانت الفرق التي تقدم هذه الكوميديا تتجول عبر أوروبا، وتقدم عروضها في ساحات المدن في أثناء الأسواق، والاحتفالات، أو في القصور وحدائق النبلاء. وكثيرا ما كان هذا التجوال يطول في بعض البلدان، وخاصة فرنسا، حيث كان يزداد الاحتفاء بتلك الفرق وتقوم الحبكة الفنية في الكوميديا المرتجلة في الغالب على قصص الحب التي يشترك فيها الجميع: السادة والخدم، الطبقات العليا والطبقات الدنيا. وغالبا ما كانت هذه الحبكة، وكذلك الحوار يرتجلان بعد القيام ببروفة أو تدريبات rehearsal أولية أو أساسية والارتجال هنا مهم، وذلك لأنه يسمح بتعديل الأداء في ضوء التغير في الأماكن والظروف مع انتقال الفرقة المسرحية من بلد إلى آخر، وكذلك الظروف والاحتياجات الطارئة. أما نجاح المسرحية فيعتمد - إلى حد كبير - على البراعة الفكاهية للمؤدين، وتتضمن هذه البراعة بدورها أشكالا من السلوك المتفكه، مثل الهزل (الفرس)، والتحامق التهريجي Clownsh buffonary. وكذلك الموسيقى المرحة، والتمثيل الصامت. وقد تتضمن هذه الكوميديا سخرية سياسية، أو سلوكيات حركية تهريجية أو حتى تعبيرات جنسية. ويقال إن مسرحية كوميديا الأخطاء التي كتبها شكسبير قد استلهمت هذه الروح، ويقال كذلك إن كتّابا، مثل بن جونسون وموليير، قد تأثروا بها، وإنها أثرت كذلك فى فنون الباليه ومسرحيات العرائس puppet plays [٤٢] ونقول كذلك إن كثيرا من المسرحيات العربية الحالية تقوم على أساس منطلقات مشابهة، وإن كان الغالب عليها هو الارتجال المبتذل الذي يسمى أحيانا «الخروج على النص».

هذه الكوميديا هي كوميديا المتناقضات، وغير المتوقع من الأقوال والأفعال، فيها جانب يدل على المعرفة، لكنها معرفة لا تتسم بالرزانة أو الوقار، زاخرة بسرعة البديهة، لكنها سرعة بديهة متسمة بالسماجة والوقاحة والحماقة والغثاء.

كان كل ممثل من ممثلي هذه الكوميديا يلعب دورا معينا، خاصا بشخصية معينة، وسرعان ما اشتهرت هذه الشخصيات من خلال طريقة كلامها وملابسها وقناعها والأدوات المساعدة (الإكسسوارات) التي

تستخدمها. ومع أن هذه الشخصيات قد أصبحت ثابتة من حيث الملبس، فإن أدوارها كانت تتغير باستمرار، مما أدى إلى ظهور احتمالات تفسيرية متعددة لسلوكها. وقد ازدهرت هذه الكوميديا في أوروبا عبر ما يزيد على قرنين من الزمن، لكنها اضمحلت إلى حد الموت في بداية القرن التاسع عشر.

خلال فترة ازدهار هذا النوع من الكوميديا في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن التاسع عشر، كان له تأثيره العميق في فنانين تشكيليين فرنسيين وإيطاليين، أمثال جان أنطوان واتو (١٦٨٤ - ١٧٢١)، ونيكوس لانكرت (١٦٩٠ - ١٧٤٣)، وجيامباتستا تيبولو (١٧٢٧ - ١٨٠٤) وقد أدى تجسيد أعمالهم ولوحاتهم وإعادة إنتاجها بواسطة فنانين آخرين إلى خلق فنون زخرفية أو تزيينية عديدة في أوروبا خلال القرن الثامن عشر. وتجلى ذلك في أشكال المنسوجات المزدانة بالصور والرسوم والمراوح الملونة، والأثاث، والأواني الزجاجية. لكن البورسلين أو الخزف الصيني كان هو أهم الإنجازات الفنية (التقنية) الممكنة في تلك الفترة، وقد وافق هذا الإنجاز إنجازا مماثلا كان يحدث في المسرح. ونتحدث عنه الآن. وهو الكوميديا المرتجلة، فقد وجدت هذه الكوميديا صداها الخاص في فن البورسلين، وألهمت هذه الكوميديا المرتجلة الفنانين البارعين الذين كانوا يستخدمون هذه المادة الجديدة (البورسلين) في أعمالهم، وكان هؤلاء الفنانون هم الذين يجسدون أبرز العناصر الممثلة لأساليب فنون الباروك Barcque والروكوكو في الفن.

هكذا ظهرت تماثيل لشخصيات، مثل «ويلي» المخادع الماكر، «وبيرو» المتأمل الحالم الحزين، وهارلكوين الرشيق الحركة، السريع البديهة.. إلخ. ويوجد في متحف جورج جاردنر لفن السيراميك في مدينة تورنتو بإيطاليا أفضل مجموعة - كما يقال - من هذه التماثيل، وهي تتكون من ١٣٩ تمثالا من التماثيل المنفذة باستخدام مادة البورسلين خلال القرن الثامن عشر، وقد تم جمعها من اثنين وعشرين مصنعا أوروبيا مختلفا للبورسلين. وتبدو هذه التماثيل متجمدة أو صامتة من حيث حركتها، لكن شخصيات معبرة منها، مثل الهارلكون Harlquins (أو الخدم المهرجون المضحون) تكشف حركاتها عن ميولها التهريجية، شخصيات أخرى مثل بنطلون Pantalones (التاجر العجوز)

فتؤدي انحناءات احترام هازلة، في حين تقوم التماثيل الممثلة لشخصيات دوتور Dottore بتمثيل دور الطبيب الدعي في ملابسه الأكاديمية السوداء، أو تتكلم على طريقة الأساقفة وتقلد سلطاتهم (٤٣).

كانت الكوميديا المرتجلة أحد الأشكال الفنية التي أفرزتها الطقوس الاحتفالية الكرنفالية التي شاعت في أوروبا خلال القرون الوسطى وخلال عصر النهضة، وكانت تماثيل البورسلين التي أنتجتها هذه الكوميديا بأقنعتها المتميزة هي أحد الأشكال الفنية الجديدة الأخرى التي أنتجتها تلك الاحتفالات القديمة.

في حدود معلوماتنا المتواضعة، لا توجد أمثلة بارزة مناظرة لهذه الظواهر في الثقافة العربية، لكننا لا نعدم حالات فردية، مثلما حدث في مصر - مثلا خلال - الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين حيث تم تصنيع تمثال من الجص (الجبس) للممثل والمغني الشعبي محمود شكوكو كان الباعة الجائلون يبيعونه في الشوارع والأسواق، ويقايضونه مع المشترين ببعض ما تستغني عنه ربات البيوت، كالزجاجات الفارغة مثلا، أو ما شابه ذلك من أشياء وهم يصيحون لترويجه «شكوكو بالقزازة»، لكن القياس طبعا هنا مع الفارق. فالكوميديا المرتجلة في الغرب أنتجت حركة فنية شديدة الثراء في مجال الفن التشكيلي والمسرح، أما الكوميديا المرتجلة لدينا فتقوم على أساس الابتذال والتهريج والتظارف والتساخف والسوقية، ومن ثم كان أثرها في الفنون التشكيلية سلبيا، أو حتى شبه معدوم.

وكما رأينا فإن تاريخ اهتمام الإنسان بالتجسيد البصري والتشكيلي لانفعالاته وأفكاره ووجهات نظره في أشكال ساخرة أو ضاحكة يرجع إلى قرون عدة مضت، فمنذ عشرات القرون ظهرت رسوم ساخرة في إبداعات الفنانين القدامى، واستمر هذا التيار مع ما اعتوره من انقطاعات لأسباب تاريخية وثقافية متنوعة - حتى يومنا هذا.

وقد تحدثنا في هذا الفصل عن تاريخ الفكاهة البصرية، وعن التعبيرات المسخية الأوروبية البارزة في ميدان الفكاهة والتشكيلية، وخاصة من خلال فنانين بارزين، أمثال بوش، وبروجل، وستين، وجويا، وهوجارث، ودومييه، وغيرهم.

قدمنا كذلك في هذا الفصل أيضا بعض الأفكار والتفاصيل والمعلومات حول فن الكاريكاتير: كيف بدأ، وما أبرز خصائصه؟ وما جذوره وأهدافه؟ واختتمنا هذا الفصل بالحديث عن موضوعين هما:

١ - تجليات المحاكاة التهكمية في الفن التشكيلي، وهي التجليات التي يشار إليها أحيانا من خلال مصطلح «فن على فن».

٢ - الكوميديا المرتجلة وكيف انعكست في فن النحت بالبورسلين في إيطاليا بشكل خاص.

لقد كان حضور الفكاهة البصرية والتشكيلية في الفن العربي والإسلامي شاحبا، ولانرى - في حدود معلوماتنا - إلا إشارات هنا وهناك، حيث الفكاهة اللفظية والأدبية هي السائدة، كما أوضحنا ذلك خلال الفصل السابع من هذا الكتاب، في حين أنه، ولأسباب دينية وثقافية وتاريخية، - ليس الآن موضوع بيان مدى صحة فهم الناس أو سوء فهمهم لها - شحب هذا التعبير البصري المتفكه لدينا إلى حد كبير، ولم يبدأ في الظهور والتحقق والتجسد إلا مع بدايات القرن العشرين.



10 النكتة: بنيتها وأهدافها

النكتة من أكثر أشكال الفكاهة شيوعا في الحياة، فكثيرا ما يسأل الناس شخصا آخر قائلا له: هل سمعت آخر نكتة ؟ أو يقول له: قل لنا نكتة جديدة. أو يقول شخص لمجموعة من الأفراد يعرفهم: اسمعوا هذه النكتة. وتعبر هذه الأقوال وغيرها عن أن ثمة حاجة ما لدى البشر إلى سماع الطرائف وحكي النكات، والمشاركة في هذا المرح الجماعي، وغير ذلك من الدوافع.

هناك تعريفات متنوعة للنكتة، وهناك دراسات كثيرة عن وظائفها، وأنواعها، وعن بنيتها، ودراسات أقل عن مبدعيها والراوين لها ومستمعيها، وحول هذه الموضوعات يدور هذا الفصل.

«إن نجاح الدعابة تحققه أذن المستمع وليس لسان المداعب»

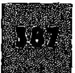
روزالين في مسرحية

«جهد الحب الضائع»

لـ «شكسبير»

تعريف النكتة

النكتة ـ في المقام الأول ـ نشاط لفظي شفهي إرادي يقصد من ورائه إحداث أثر سار لدى المتلقي له. لكن هذا القول لا يحدد جوهر النكتة، فما الذي يجعل هذا النشاط اللفظي الخاص يحقق ذلك الأثر السار لدى المتلقي؟ هل هناك شيء كامن ملازم لطبيعة هذا



النشاط اللفظي هو الذي يجعله قادرا على إحداث الابتسام أو الضحك؟ إن هذا ما حاولت أن تستكشفه بعض تعريفات النكتة التي ذكرنا بعضها في ثنايا هذا الكتاب.

لعلنا نتذكر ما جاء في الفصلين الأول والثالث من هذا الكتاب من تعريفات النكتة، نذكر بها القارئ في شكل سريع. فالنكتة في رأي الفيلسوف كانط «هي حالة من التوقع الشديد الذي يتبدد فجأة فيفضي إلى لا شيء»، وهي لديه أيضا نشاط عقلي لا يصل إلى غايته، حيث يجري السير به فجأة في طريق مغاير للطريق الأول، وهي أيضا نوع من اللعب العقلي بالأفكار.

وأما لدى الفيلسوف شوبنهور فالنكتة هي: محاولة لإثارة الضحك على نحو قصدي، من خلال إحداث التفاوت بين تصورات الناس والواقع المدرك، عن طريق إبدال هذه التصورات على نحو مفاجئ، في حين تظل عملية تكوين الواقع (الجاد) مستمرة.أما لدى فرويد فتعد النكتة بمثابة الآلية النفسية الدفاعية التي تقوم في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات، وتعمل على تحويل حالة الضيق إلى حالة من الشعور الخاص بالمتعة. والعملية الأساسية في النكتة لدى فرويد هي «التكثيف المصحوب بتكوين بديل».

باختصار: النكتة ـ وكما قلنا في الفصل الأول ـ هي شيء فكاهي يقال بطريقة معينة، يشتمل على تناقضات في الأحداث، وكسر للتوقعات، من أجل إحداث التسلية، أو إثارة الضحك، وغالبا ما تكون النكتة في شكل لفظي شفاهي مختصر، ويجري سرده خلال تفاعل اجتماعي مرح، وأحيانا ما تكون النكات مكتوبة يقرؤها القارئ بمفرده أو مع الآخرين، وغالبا ما تكون هذه النكات المكتوبة قد ظهرت أولا في شكل منطوق جرى تداوله، وتواتر نقلا من شخص إلى أشخاص آخرين، ثم جرى حفظه وإثباته من خلال الكتابة.

وهناك معايير عدة لكلمة «نكتة» في العربية، حصرها «بو علي ياسين» في عشرة معان قال إن أهمها ما يلي:

١- النقطة في الشيء تخالف لونه. ٢- شبه الوسخ في المرآة والسيف ونحوهما.

٣ - نبوة الفارس، أو انحراف مرفق البعير حتى يقع على الجنب فيخرقه.

٤ - المسألة الدقيقة أخرجت بدقة وإمعان فكر.

٥ - العلامة الخفية.

٦ - الجملة اللطيفة تؤثر في انبساط النفس (١)



وقد رأى «بو علي ياسين» أن المعنى الأخير هو أقرب المعاني إلى روح النكتة في الاستعمال المعاصر، فالنكتة جملة لطيفة تؤثر في النفس، وتحدث فيها الانبساط، لكنه رأى كذلك أن هذا المعنى لا يستبعد مفاهيم أخرى هزلية أو غير هزلية، كالغزل أو المديح، فهما يقومان على جمل لطيفة تحدث انبساطا في النفس، وهما ليسا من فئات الفكاهة أو الضحك.

لذلك لا بد من الرجوع إلى معان أخرى كتلك التي تتضمنها بعض التعريفات السابقة والتي تشير إلى حدوث مخالفة ما في النمط السائد (النقطة السوداء المخفية في ثوب أبيض، الوسخ الذي يظهر في المرآة أو السيف فيوقف الحركة التلقائية لعملية الإبصار، والعلامة الخفية... إلخ) فهذه المعاني تتضمن في جوهرها فكرة كسر التوقع والمفاجأة والمغايرة والإبدال أو التغير للاتجاه السائد في التفكير أو الشعور. وهذا بعض ما تتضمنه النكتة من معان، فإذا أضفنا إلى ذلك ما تشتمل عليه النكتة من جمل لطيفة وانبساط في النفس لرأينا أن التعريفات العربية للنكتة قد حاولت أن تمسك بجوهرها، لكنها أيضا لم تستطع أن تبلور عمليات إمساكها بعناصر النكتة أو مكوناتها في إطار نظري شامل متكامل يتضمن تعريفا كليا دقيقا لها، فهناك كثرة - من دون شك - في تعداد ما يدل على الظاهرة، لكن ليس هناك مفهوم واحد يجمع بينها.

والنكتة أحد أنواع الفكاهة، وقد حاول أنيس فريحة أن يميز بينهما فقال: «النكتة شديدة عنيفة تصدر عن تعمد وتصميم وعقل ذكي، بينما نجد الفكاهة سمحة رحبة تصدر عن عفوية وبساطة ومحبة. النكتة سريعة حادة مفاجئة تستأنف إلى العقل، بينما الفكاهة تسير ببطء ويسر إلى أن تستأنف إلى القلب. النكتة تعمدية والفكاهة عفوية. النكتة فن فيه خلق وصناعة وذكاء حاد، أما الفكاهة فقد تجدها في البسيط غير المتكلف وغير المقصود، يقول الجرجاني في تعريفاته: «النكتة» مسألة لطيفة أخرجت بدقة نظر وإمعان فكر... وسميت المسألة الدقيقة نكتة لتأثر الخواطر في استنباطها [٢].

إذن، النكتة «مسألة لطيفة» في اللغة أيضا، وليس فيها دائما مثل هذا الهجوم والقسوة واللذوعة... إلخ التي نسبها الدكتور فريحة إليها.

فلدى جون بول تنتج الحرية النكتة كما تنتج النكتة الحرية، والتنكيت ليس مجرد عملية لعب بالأفكار «كذلك وربط» لبس بين النكتة وإصدار الأحكام العقلية على أمور معينة بأنها هزلية. وبعد أن استعرض فرويد تعريفات عدة للنكتة قال إن

التعريف المفضل لعملية التنكيت ينظر إليها على أنها القدرة على اكتشاف التشابه الخفي بين الأشياء غير المتشابهة. فالنكتة كما قال جان بول أشبه «بكاهن متخف يقوم بتزويج كل اثنين مختلفين». والتنكيت لديه قدرة على الربط في وحدة معينة، وفي لمحة سريعة مثيرة للدهشة، بين أفكار عديدة هي في حقيقتها غريبة بعضها عن بعض، سواء في محتواها، أو في سلسلة الأشياء الرابطة بينها (٣).

وظائف النكتة

تؤدي النكتة الوظائف النفسية والاجتماعية للفكاهة بشكل عام، إضافة إلى بعض الوظائف المميزة لها. ونلخص أهم الوظائف التي تؤديها النكتة فيما يلي:

١ - تحقيق التواصل أو التفاعل الاجتماعي وتجديده على نحو مستمر.

٢ - تعزيز التماسك الاجتماعي بين الأفراد والجماعات، خاصة في أوقات الأزمات، حيث قد يتزايد إلقاء النكات مثلا مع تزايد شعور الناس بالأزمات والتهديد والحصار، وحتى في أوقات الاسترخاء والمرح.

٣ - تحديد بعض أنماط السلوك الاجتماعي المقبولة وغير المقبولة من خلال حكي بعض النكات حولها.

٤ - النقل بطريقة مستترة ضاحكة مرحة لبعض المعلومات عن بعض الأفراد أو الفئات في المجتمع.

٥ - التعبير عن الاتجاهات العامة نحو السلطة بأشكالها كافة (السياسية والدينية والأسرية والتعليمية... إلخ). وهنا تؤدي النكتة وظيفة النقد الاجتماعي على نحو خاص.

٦ - اللعب العقلي بالأفكار والألفاظ (من خلال التوريات مثلا)، والتعبير عن الإدراك العميق المتفكه لبعض المتناقضات الموجودة في المجتمع أو في سلوك بعض البشر.

٧ - مقاومة الاكتئاب والقلق والغضب والإحباط من خلال «الوجود الضاحك معا»، وفي أثناء التفاعل الاجتماعي الخاص بالنكتة، فالنكتة أسلوب كذلك لمواجهة الأزمات النفسية.

٨ - التخفيف من وطأة بعض القيود الاجتماعية، وخاصة ما يرتبط منها بالنواحي الغريزية (الجنسية خاصة)، وكذلك السلوكيات التي تنظمها المجتمعات على نحو أخلاقي (الجوانب الجنسية والعدوانية).



٩ - التنفيس عن مشاعر الإحباط أو اليأس التي يشعر بها الناس تجاه بعض الشخصيات السياسية، أو تجاه ظروف اقتصادية وسياسية سيئة.

فالنكتة قد تكون موجهة ضد شخص أو مجموعة أشخاص (في السلطة مثلا)، أو ضد نسق من القيم والأفكار (السياسية أو الدينية مثلا)، أو ضد جماعات أخرى (الفكاهات الموجهة نحو بعض فئات المجتمع مثلا). وقد تتم أيضا بهدف اللعب والمرح فقط.

وهكذا تكون للنكتة وظائف نفسية خاصة بالفرد، ووظائف اجتماعية تتعلق بالمجتمع. ومعظم الوظائف المهمة للنكتة هي وظائف نفسية اجتماعية، فالنكتة ظاهرة تنتمي إلى مجال التفاعل بين الفرد والجماعة، أو حتى بين الجماعات وبعضها البعض، ولذلك فهي تعبر دائما عن اتجاهات اجتماعية غالبا ما تكون في صورة سلبية نقدية ترتبط بالأمور الجنسية أو السياسية. وفي معظم هذه الحالات (الجنسية والسياسية) هي عدائية الطابع، حيث تتضمن نقدا أو إشارات ضمنية لاذعة، فالنقد يتضمن رغبة في الهدم لعيوب نراها قائمة، ونتمنى أن تقوم أمور أخرى مكانها، أو لأمنيات نراها صعبة، ولحالات نراها عبثية أو مستحيلة.

ومن هنا كانت النكات تقوم على آلية شبيهة بالتهكم، لكنه تهكم يحدث من خلال حكاية سردية صغيرة موجزة رمزية تتكئ أساسا على الإبدال للتوقعات، لكنها تشبه التهكم من حيث إنها تقول غير ما تريد أن تقوله، أي تهدم في التو ما كانت تقوله منذ برهة قصيرة (راجع معاني التهكم في الفصل الأول).

ولا تتجه النكتة دوما نحو الآخرين، فقد تقوم بعض الجماعات بالتنكيت على نفسها، ومن ذلك مثلا ما يحدث من حكي بعض «أبناء الصعيد» في مصر لبعض النكات التي تروى عنهم، كما أشارت إلى ذلك دراسة حديثة بعنوان «النكتة في صعيد مصر... دراسة نفسية تحليلية» أجرتها «بانسيه مصطفى حسان» على ٦٠٨ نكات متداولة في محافظة سوهاج بصعيد مصر، ووجدت أن غالبية النكات تسخر من تزمت وسذاجة الرجل والمرأة في صعيد مصر، يليها استهجان وعنف وعدوانية الصعيدي لإقرار مايراه صحيحا، ثم السخرية من التمسك باللهجة المحلية والزي التقليدي والسخرية من كثرة الإنجاب، التهكم على عدم جدية أبناء الوجه البحري (الشمال) وتناقض بعض رجال الدين بين مايقولونه ومايفعلونه، واستنكار البخل أو السفه والإسراف.

وأبناء الصعيد يروون النكات ليس من باب التهكم على أنفسهم، وإنما كوسيلة للنقد البناء والتقويم غير المباشر للسلوكيات والأوضاع الخاطئة (٤). كذلك يحكي اليهود النكات، على أنفسهم، أو يحكي بعض اليهود النكات حول (اليهود الآخرين) الذين ينتمون أصلا إلى مجتمعات مختلفة (اليهود المغاربة أو اليمنيون أو الروس مثلا). وقال زئيفي إن هذا التقليل من شأن الذات لدى بعض الجماعات قد يحدث نوعا من الشفقة أو الرغبة في المساعدة لدى الجماعات الأخرى التي تكون أكثر قوة أو تمتلك سلطات تغيير أكبر (٥).

بهذا تكون للنكتة قوة التخفيف من التهديد الحقيقي أو المتخيل الذي يشعر به الفرد أو الجماعة، ومن ثم فهي محاولة خاصة لاختراق الحصار، أو لمقاومة دائرته التي قد تحيط بالأفراد أو الجماعات، وللوجود معا بشكل أكثر متعة وبهجة أيضا.

في عام ١٩٧٦ نشر الباحث «فينيك» دراسة له على ٢٧٥٠ نكتة كانت منتشرة في الولايات المتحدة وكندا والمكسيك خلال الفترة بين عامي ١٩٧٠ و١٩٧٥، ووجد أن ترتيب شيوع تكرار النكات وكثرتها هو على النحو التالي: النكات الجنسية - النكات السلالية أو العِرْقية - النكات السياسية - النكات حول تعاطي المخدرات - النكات التي تدور حول موضوعات قاتمة كالموت... ثم فئات أخرى متنوعة أقل شيوعا (٦).

عندما سأل الباحثون أفراد العينة - في دراسة مصرية - عن أكثر الموضوعات التي تدور حولها النكات اتضح أن الضحك والسخرية من الذات أو من الجماعات الأخرى داخل المجتمع تأتي في المرتبة الأولى (حيث تقع السخرية من الجماعات الإقليمية الأخرى مثل الصعايدة أو أهل محافظتي دمياط والمنوفية)، ثم تأتي الموضوعات الجنسية في المرتبة الثانية، وأخيرا يكون الحكام هم الموضوع الثالث من موضوعات التنكيت، ويزداد ظهوره بشكل خاص في أوقات الأزمات. ويحقق هذا الموضوع - كما قيل في البحث - وظيفة مكملة للوظيفة التي تحققت من الموضوعين السابقين، فإذا كان الموضوعان السابقان يشعران المتحدث والسامع بالتفوق الاجتماعي أو الشخصي، فإن الموضوع الثالث (السخرية من المسؤولين)، يجعله يلقي بالتبعة على الحكام، بحيث يتخلص هو نهائيا من أي مسؤولية ليخرج الفرد من موقف التنكيت مستريحا وغير حامل لأي مسؤولية (٧).

أنواع النكتة

ترتبط أنواع الفكاهة - خاصة في ضوء التصور الفرويدي - بأغراضها أو وظائفها، ومن ثم تُصنف النكات إلى النوعين التاليين:

١ - النكات البريئة: وهنا تقوم النكات على أساس التكنيك أو الأسلوب، وتتكئ على التلاعب بالكلمات والتوريات، وتستثير ضحكا أقل لدى الكبار، وأكبر لدى الصغار.

٢ - النكات غير البريئة: وهذه لها هدفان:

١- التعبير عن الميول العدوانية أو العدائية (أقل درجة)، ومن بينها النكات السياسية، ونكات النقد الاجتماعي.

٢- التعبير عن الميول والاتجاهات الجنسية.

وليس هناك ما يمنع - كما أشار عادل حمودة في كتابه المهم عن «النكتة السياسية» - من أن تشتمل نكتة واحدة على مكونات سياسية وجنسية ودينية في وقت واحد معا. حيث توجد الطاقة الغريزية الجنسية والعدوانية في رأي فرويد وراء كثير من جوانب الفكاهة عامة والنكتة خاصة، ويدلنا على صحة ذلك - في رأيه - ذلك التكرار الذي يظهر من خلاله الجنس والعدوان في النكات والدعابات التي تروى في دوائر مغلقة بين الأصدقاء الحميمين، وفيما يشبه الهمس الذي تعقبه ضحكات وقهقهات (٨).

وقد أشار فرويد - كما ذكرنا - إلى أن معظم النكات يمكن تحليلها إلى مكونين أساسيين هما: المادة الغريزية، والتي تشتمل أساسا على محتويات عدوانية أو جنسية، و ذلك في ضوء تصوره الكبير لدوافع الإنسان، والتي يمكن تلخيصها في دافعين كبيرين أساسيين هما: دافع الحياة ودافع الموت. دافع الحياة تمثله سلوكيات كالجنس والزواج والإنجاب وتناول الطعام والإبداع والتعمير... إلخ، في حين تمثل دافعَ الموت سلوكيات كالحروب والقتل والعدوان والتدمير بكل صوره وأشكاله البدنية والمادية والمعنوية. أما المكون الثاني للنكتة - لدى فرويد - فهو البنية الشكلية أو التكنيك الذي تقدم من خلاله النكتة، ودور هذه البنية في تقديم ما يسمى بالتشويق، والبناء، وأيضا تقديم ما يسمى بالعذر أو التغاضي الاجتماعي عن ذلك المحتوى غير المقبول اجتماعيا، الموجود في النكتة (٩).



هناك مكونات أخرى عديدة تندرج تحت تصور فرويد للنكتة، قدمناها في الفصل الثالث من هذا الكتاب، لكننا نقول هنا أيضا إن هذه النظرية قد انتقدت كثيرا، لأنها ربطت بين الفكاهة والنكتة وغريزتي الجنس والعدوان فقط، وتجاهلت دوافع أخرى، مثل حب الاستطلاع، والمغامرة العقلية، والإبداع، والخيال، والرغبة في التجديد والخروج من الملل والنمطية،وكذلك الرغبة في الإضافة والتنويع، واكتشاف روح المفارقة والتناقض في البشر والحياة، وأيضا اكتشاف ما يجمع المتنافر، ويركب المفكك، ويوحد المتفرق من الأحداث والشخصيات.

ميز بعض الباحثين، أمثال ليفكورت، بين النكتة العدائية (السياسية أو العِرْقية مثلا)، والتي تقلل من شأن الآخرين، وبين النكتة الماهرة أو العقلية، والتي تتلاعب بالأفكار والكلمات والتوريات، لكنه لم يستطع أن يقدم إضافة جذرية لما قدمه فرويد [١٠]. كذلك ميز زئيفي بين الفكاهة العدوانية والموجهة نحو الآخرين، والفكاهة الدفاعية الموجهة إلى حماية الذات إزاء تهديد الآخرين لها ومقاومة المخاوف الخاصة التي تشعر بها هذه الذات، وضرب أمثلة من النكات الدالة على ذلك [١١].

بنية النكتة

حاول علماء وباحثون كثيرون تحليل البنية الخاصة بالنكتة من أجل فهم الأسباب أو المبررات التي تجعلها قادرة على إثارة الضحك. ومن هؤلاء نجد فرويد، الذي قال إن بنية النكات تقوم على أساس ميكانزمات دفاعية خاصة تنعكس في البنية الشكلية للنكتة. ومن هذه الميكانزمات:

التكثيف: حيث يتم الدمج بين الكلمات والأفكار من أجل إحداث أثر مضحك من شكل الكلمة الجديدة، وكذلك المعاني المزدوجة أو التوريات (نكتة: هل أخذت حماما). وهناك أيضا الإزاحة أو الإبدال الذي يعتمد على التحويل الذي يحدث في مسار لتفكيك (نكتة سمك المايونيز) وغير ذلك مما أثبتناه في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

أما لدى باحثين آخرين، فالنكتة هي وحدة من وحدات الخطاب Discourse، أي أنها شكل سردي يشتمل على مكونين أساسيين:

١ - البدء بتكوين توقع ما في المرحلة الأولى: فالمرء الذي يستمع للنكتة يستخدم معرفته الخاصة حول العالم في تكوين تنبؤ بما سيحدث لاحقا في مسار هذا الحكي أو السرد.



٢ - الحد المثير للضحك: The punchline، ويرتبط بحدوث الدهشة نتيجة لوقوع أمر انتهك حالة التوقع السابقة، أو غير مسارها بطريقة غير متوقعة. إن ما يحدث هنا هو أن ذلك التوقع الأول يتبدد أو يخيب، في حين يحضر، بدلا منه، عند حد الضحك أمر آخر يدركه المستمع على أنه متناقض في معناه.

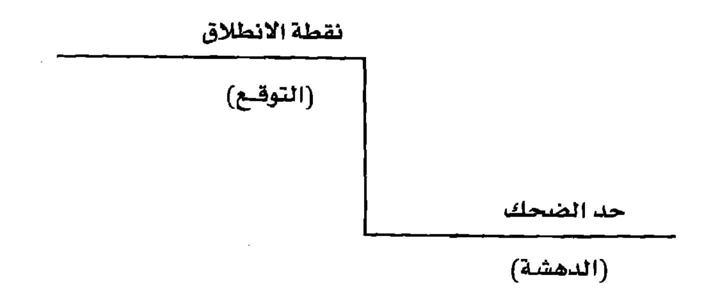
لا بد أن يقوم هذا المستمع هنا في التو واللحظة - بعد هذا الإدراك - بإقامة نوع من التماسك الخاص في المعنى بين هذا التناقض الموجود عند حد الضحك، وبين البداية الخاصة للنكتة التي أثارت التوقع الذي لم يتحقق. هنا لا بد من أن يقوم هذا المستمع بإعادة تأويل أو تفسير لما يحدث عند حد الضحك - والذي هو نقطة فاصلة مهمة بين ما كان متوقعا وما حدث - ومحاولة التصور السريعة لما يربطه بالبداية الخاصة للنكتة. فإذا نجح في تكوين هذه الرابطة الخفية، يكون التذوق للنكتة قد تحقق، ويكون الضحك ممكنا (١٢).

وإلى مثل هذا الرأي ذهب جريج دين G. Dean في كتابه عن «الكوميديا من وقوف» Stand-up Comedy، الذي صدر عام ٢٠٠٠، ويدور حول التقنيات التي يلجأ إليها المتفكهون والمضحكون الذين يلقون النكات في النوادي والحفلات، وفي المجتمعات بشكل عام (١٣).

ويشتمل الكتاب على نصائح وبرامج عديدة، يقدمها المؤلف لتكوين النكات... والنكتة ـ كما قال هذا الباحث ـ هي قصة تشتمل على حكايتين صغيرتين:

١ ـ تتعلق القصة الأولى فيهما بالانطلاق Set-Up (حيث يحدث التوقع ويتراكم).

٢ ـ في حين تتعلق القصة الثانية بما يحدث عند حد الضحك (حيث تحدث الدهشة) ومن ثم يكون مسار النكتة على النحو التالي:





ولنأخذ مثلا النكتة التالية:

«نزل أحد الأدباء في فندق. ولما سأل عن أجرة الغرفة قيل له: مائتا درهم. فقال الأديب: أليس عندكم امتياز خاص للأدباء ؟ فقيل له: نعم، نطلب منهم أن يدفعوا مقدما» (١٤).

هنا تتكون هذه النكتة من قصتين صغيرتين:

الأولى: وترتبط بالتوقع الخاص بالحدث المتعلق بالأديب الذي ينزل في فندق. ويسأل عن أجرة الغرفة، ويطلب امتيازا خاصا بالنسبة إليه كأديب، وهنا يتولد توقع خاص يتراكم مع توالي أفعال السرد: نزل أحد الأدباء في فندق - سأل عن أجرة الغرفة - سأل عن امتيازات الأدباء. وحيث قد نتوقع في العادة أن يعطى الأدباء مثلا الغرف المطلة على حمام السباحة، أو ترتب لهم جولة سياحية خاصة في المدينة... إلخ، لكن هذا لايحدث.

الثانية: ترتبط بالدهشة الناتجة من ذلك الرد غير المتوقع الذي جاء من الموظف المسؤول في الفندق، وحيث تحول الامتياز المطلوب إلى ما يشبه الاتهام للأدباء بأنهم مفلسون وموضع شك، وقد يتهربون من التزاماتهم، وبذلك يتحول توقع الامتياز والتكريم لكون المرء أديبا - إلى نوع من الاتهام والتحقير والوصمة لكون المرء أدركته حرفة الأدب. ومن الالتقاء بين هاتين القصتين، ومن نجاحنا في إدراك العلاقة الملتبسة المغايرة الجديدة غير المتوقعة بينهما، ومن ذلك التحول المتناقض في المعنى قد يحدث الضحك.

نقطة الانطلاق

أديب ينزل في فندق

التوقع ١- يسأل عن أجور الغرف

المتراكم ٢- يسأل عن المزايا المعطاة للأدباء

حد الضحك (الدهشة والتناقض)

٣. يقال له إنه يطلب منهم الدفع مقدما



في تحليله لبنية النكتة قال آرثر برجر إن النكتة تشتمل في العادة على ثلاثة مكونات هي:

١- وحدات التنكيت الأساسية Jokemes: إن أحجار البناء الأساسية للنكتة، وهي العناصر الصغرى الأساسية المكونة للنكتة، مثل الأفعال التي يقوم بها الأفراد، أو تلك الأشياء التي تقال.

٢- العلاقات Relationships: فالنكتة تقيم علاقات بين الأفراد الذين تدور حولهم، أو تقوم بالإحالة إلى بعض الخبرات الخاصة لدى المستمعين، وكذلك إلى بعض علاقاتهم مع الآخرين.

٣- الضحك Laughter: فعند الحد المثير للضحك من الحكاية يحدث هذا الضحك كاستجابة لعملية سرد النكتة وتكوين علاقات خاصة بها، يجري تغييرها فجأة وعلى نحو غير متوقع (ومثير للشعور بالتناقض أو الإدراك له) إن ما يحدث هنا هو نوع من الانتهاك لشفرة ما تكون موجودة في النكتة، موجودة أولا لدى المتلقي بحكم خصائصه وخبراته، وموجودة ثانيا في ضوء التوقع الذي يتراكم ويشتد له في بداية النكتة، أو خلال القسم الأول منها.

وتقوم هذه الشفرة كما يقول بيرجر على أساس أمور، بعضها معروف وواضح، وبعضها ليس كذلك، ففي بعض الثقافات تكون هناك حتما مكانة اجتماعية مرتفعة مصحوبة بالاحترام لبعض الأفراد أو حتى الحيوانات، ومن ثم لا ينظر إليهم على أنهم موضوعات مناسبة للفكاهة والتنكيت، وهكذا نجد - مثلا كما يقول- أن النكات التي يرويها الأمريكيون حول الحموات (والدات الزوجة أو الزوج)، أو حول كبار السن لن تكون نكاتا سارة أو مبهجة، وذلك بوصفها نكاتا متحيزة اجتماعيا (١٥).

في جهد عربي حديث طموح جدير بالتنويه تحدث «بو علي ياسين»، في كتابه «بيان الحد بين الهزل والجد: دراسات في أدب النكتة» (١٦) عن أنماط بنية النكتة وحدودها في سبعة عشر نمطا، نكتفي بذكر أمثلة منها هنا فقط:

١- نمط تبادل الأدوار: فمن الطبيعي في الحياة أن يتغلب القوي على الضعيف، والكبير على الصغير... إلخ. لكن يحدث في النكتة هنا نوع من القلب للأدوار حيث يبدو الضعيف قويا، والقوي ضعيفا، ومن الأمثلة الدالة على ذلك، تلك النكت التي تتحدث عن ذكاء الفأر وغباء الفيل، أو علاقة الفيل بالنملة، وما شابه ذلك من انقلاب في الأدوار، أو عن الابن الذي يبدو

أذكى من أبيه كما في النكتة التالية: «أراد عصفور الدوري تعليم ابنه أن يحترس من بني آدم فقال له: يا بني، إذا رأيت ابن آدم انحنى نحو الأرض، فاعلم أنه ينوي أن يلتقط حجرا ويرميك به... فقال له فرخ الدوري: وإذا كان الحجر في جيبه؟»، فهنا يأخذ الابن دور الأب، وتحدث نقلة من المسار العادي إلى مسار استثنائي غير متوقع.

٢- نمط القياس على الخطأ: ومن أمثلة ذلك: «قيل إن رجلا أوثقه الناس وحملوه حيا ليدفنوه وهو يصيح في النعش مستغيثا بقراقوش. فلما سمعه قراقوش، ترك المشيعين يمشون به وقال له: ويحك، هل أصدقك وأكذب مائة من ورائك». فالناس أخطأوا وقراقوش معهم في هذا الخطأ.

٣- نمط استغراب المألوف: وفيه حدوث الانتقال من مستوى اعتيادي جار إلى مستوى اعتبار طارئ. ومن أمثلة ذلك: «قالت الأم لابنها: كفى ضجيجا وصخبا، اذهب إلى فراشك فأنا متعبة، فقال لها الابن: أنت متعبة يا أمي، فلماذا أذهب أنا إلى الفراش؟».

٤- تداخل العوالم: وهنا يحدث الانتقال من مستويين اعتياديين جاريين إلى مستوى استثنائي مؤلف مثل: «كانت امرأة تستمع في سهرة ريفية إلى أحد الأشخاص يسرد قصة عن جده، ثم شغلها شاغل عن المتابعة. وفي هذه الأثناء انتقل الرجل إلى رواية حادثة أخرى عن حيوان ابن آوى. وعندما عادت المرأة إلى متابعته مرة أخرى سمعته ينهي القصة بقوله: ثم قفز على الدجاجة والتقطها وأخذ يفترسها. فسألته: من ؟ جدك ؟

٥ - نمط المواربة: ويكون الوصول هنا إلى الهدف بطريق استثنائية، بدلا من الطريق الاعتيادية، والمثال على ذلك: «سئل أبو نواس عن شعر الأمين، فعابه، فسجن أياما. ثم نظم الأمين شعرا غيره وأسمعه أبا نواس، ليعطي رأيه فيه. فلما سمع أبو نواس الشعر، قام يجري، قيل له: إلى أين ؟ أجاب: إلى السجن».

٦ - نمط الحلقة الفارغة: ويمكن تسميته أيضا ببنية النكتة الدائرية، حيث تدور الأحداث في حلقة مفرغة تؤدي بدايتها إلى نهايتها ونهايتها إلى بدايتها. ومن أمثلة ذلك: «سأل عامل إيطالي زميله: ماذا تفعل يا أنطونيو؟ أجاب: أكسر الحجارة، كما ترى - ولماذا تكسر الحجارة؟ لأحصل على النقود - ولماذا تطمع في النقود؟ لأشتري معكرونة - ولماذا تشتري معكرونة؟ لأقوي جسدي - ولماذا تقوي جسدك؟ لأكسر الحجارة».

وهو نمط من النكات يشيع في ثقافات عديدة، وهناك أمثلة عليه موجودة في التراث العربي ذكرها كثير من الأدباء والباحثين العرب، كما ذكر فرويد أمثلة مشابهة لها. وهناك أنماط أخرى يذكرها بوعلي ياسين، منها على سبيل المثال لا الحصر: التحريف والتورية والإغفال والتلميح والمبالغة والمحاكاة والتشبيه والتهكم والقلب وغيرها وهي - فى رأينا - تقوم في معظمها على بنيات متشابهة يمكن اختزالها في المكونين الأساسيين لأي نكتة وهما: نقطة الانطلاق وما يصاحبها من توقعات، وحد الضحك وما يصاحبه من دهشة وإدراك للمناقضات. ولكن بوعلي ياسين قدم جهده الجدير بالتنويه هنا في بيان الفروق المرهفة الدقيقة بين التجليات الدقيقة والمتنوعة لهذين المكونين عبر أنواع عديدة من النكات.

المتذوقون للنكتة

تحتاج عملية تذوق النكتة إلى وجود حالة «تهيؤ» أو استعداد خاصة لدى المتلقي، أو المتلقين لها، وينبغي أن تكون حالة «التهيؤ» هذه متسمة بالاسترخاء وانخفاض التوتر والرغبة في الضحك، وهيمنة شعور ساخر متفكه ما على المرء، إضافة إلى جوانب أخرى، لعل أهمها وجود حالة تنشيط مؤقتة لحس الفكاهة المميز للأفراد، فهذا الحس المرتبط بتذوق الفكاهة وإبداعها، هو الذي يجعل الناس، كما قلنا في الفصل الأول، لا يأخذون أنفسهم دائما بمأخذ الجد، ومن ثم فإنهم يبحثون عن بعض مصادر المتعة الفكاهية في الحياة، ومن أبرز هذه المصادر النكت بلا شك.

يحتاج تذوق النكتة إلى مجموعة من العمليات المعرفية، لعل أبرزها: الإدراك، والذاكرة، والفهم، والخيال، والتفكير اللغوي، والمقدرة على التصور البصري. كما يحتاج تذوق النكتة إلى مجموعة من العمليات المزاجية أو الانفعالية والدافعة، لعل أبرزها: الدافع الفكاهي، وهو الدافع الذي يجعل هؤلاء الأفراد يبحثون بنشاط عن الأشياء أو المصادر التي تجعلهم يضحكون والنكتة من أبرز هذه المصادر.

كذلك تلعب ميول الأفراد لاستخدام النكتة كأسلوب لمواجهة أزمات الحياة، وأيضا لزيادة التماسك والتفاعل الاجتماعى، دورا في تذوقهم للنكتة.

وللنكتة جانبها التعبيري لدى المتلقي، ويتمثل هذا الجانب في اتخاذ المتلقي وضع المتابع والمهتم والمستمع والمستمتع بمتابعة النكتة، وكذلك إطلاقه بعض التعليقات الدالة على الاستمتاع والمشاركة، وطلب المزيد من النكات من المتميزين في إلقائها ...إلخ.

ولكن كيف تتفاعل هذه المكونات جميعها لتشكل لنا عمليه نفسية متكاملة فعالة خاصة بالتذوق للنكتة ؟ إن الأمر يستدعي منا هنا أن نعرض لبعض أبرز الإسهامات التي قدمت في هذا الشأن من داخل مجال النظريات السيكولوجية الحديثة، ونكتفي بعرض ثلاثة من هذه الإسهامات.

أولا: بنية النكتة وخصائصها

من الناحية التاريخية، بدأت دراسة الفكاهة، في ميدان الفلسفة، وكذلك ميدان علم النفس، داخل المجال الخاص بعلم الجمال. وقد كان مصطلح المضحك the comic، مثله مثل التراجيديا، والجمال الشكلي، والهارموني فئة من الفئات الفرعية داخل هذا العلم، وهناك تشابهات أشار إليها بعض الفلاسفة، وبعض علماء النفس، بين ما يدرك على أنه جميل وما يدرك على أنه مضحك أو مبهج فكاهيا (١٨).

ومع تطور بحوث الفكاهة على نحو مستقل عن مجال ألفن، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ظل بعض الباحثين يؤكدون وجود جوانب تشابه مهمة بينهما. وقد كان من هؤلاء الباحثين عالم النفس الكندي دانيال برلين D.E.Berlyne (١٩٢٢ - ١٩٧٦)، وهو صاحب أحد أهم الإسهامات السيكولوجية الحديثة في مجال الدراسة النفسية للسلوك الجمالي عامة وللتذوق الفني من منظور تجريبي خاصة. ويمكننا تلخيص وجهة نظر هذا العالم حول الفكاهة عامة، والنكتة خاصة، وعمليات تذوقها على النحو التالي:

١- الأعمال الفنية و المثيرات الفكاهية كلها أعمال جمالية ذات خصائص مشتركة عديدة. وتعتمد قيمة النكتة، مثلها في ذلك مثل الأعمال الفنية التشكيلية كما قال برلين، على البنية التشكيلية لها (١٩).

٢- تلعب عمليات حب الاستطلاع والسلوك الاستكشافي دورا مهما في استثارة السلوك الدافعي لدى الإنسان، مما يجعله يبحث عن الترفيه أو التسلية، وذلك كي يتخفف من الشعور بالملل، ويجدد طاقته العقلية



والوجدانية،ولذلك فإنه يسعى وراء الخبرات الجديدة التي تشتمل على أنماط خاصة من المثيرات، تكون خصائصها البارزة قادرة على استثارة الجهاز العصبي للإنسان بطرائق مناسبة وممتعة، ومن بين هذه الخبرات: الخبرات الفنية والجمالية والفكاهية (ومنها النكتة). ولا يميز برلين كثيرا بين الأعمال الفكاهية والأعمال الجمالية، فالجوانب المشتركة بينهما كثيرة.

٣ - تعمل الخصائص المميزة للمثير الجمالي أو الفكاهي على إحداث حالة استثارة خاصة مميزة في الأجهزة الحيوية للمتلقي، وتدل حالة الاستثارة هذه على مدى حدوث التنبه واليقظة والإثارة في الجهاز العصبي لديه عندما استقبل هذا المثير الجمالي (الفني أو الفكاهي).

٤- كذلك قال برلين إن من أهم خصائص المثير الجمالي ما يسمى بـ «جهد الاستثارة» Arousal potential، وكان يقصد به مقار الاستثارة العامة التي يستثيرها مثير جمالي بعينة، و التي ترسل بعد ذلك إلى قشرة... المخ، وتحدث إحساسات المتعة أو الألم.ويعتمد «جهد الاستثارة» أي قدرة الأعمال الفنية والفكاهية على الاستثارة المناسبة للجهاز العصبي على عدد من الخصائص أبرزها ما أطلق عليه برلين اسم خصائص المقارنة Collative variable أن تلك الخصائص الإدراكية المميزة للمثيرات الجمالية والتي تحصل على أساس المقارنة بين عملين جماليين (لوحتين أو نكتتين) أو أكثر من أجل الاختيار والتفضيل بينهما.وأهم خصائص المقارنة المميزة للتميز الجمالي، خاصة في مجال الفكاهة في رأي برلين: الجدة (كون النكتة مثلا جديدة أو قديمة)،والتركيب (كون النكتة مركبة و مملوءة بالعناصر والأحداث، أو بسيطة تشتمل على عناصر قليلة)، والغموض (كون النكتة غامضة بدرجة كبيرة بحيث يستعصي على الكثيرين فهمها، أو كونها واضحة بدرجة قد تثير الملل)، وغير ذلك من العناصر.

٥ - في أثناء عملية الحكي لنكتة ما تتزايد حالة الاستثارة داخل الجهاز العصبي للمتلقي على نحو متزايد اعتمادا على خصائص المقارنة المميزة لهذه النكتة (كونها جديدة أو مدهشة أو مركبة تشتمل على تناقض في المعنى... إلخ)، وعندما تكون هذه الخصائص الخاصة بالنكتة مثلا شديدة الوضوح، شديدة البساطة، ومن ثم لا تشتمل على أي تناقض فإنها ستثير لدى المتلقي أقل قدر من الاستثارة، وأكبر قدر من الملل، ومن ثم النفور منها، أو القول

عنها إنها «قديمة»، أو «مثيرة للملل»، أو «سخيفة». أما إذا كان العكس هو القائم.أي كانت النكتة شديدة التركيب والغموض والتناقض، فإنها سترفع من مستوى الاستثارة العصبية لدى المتلقى، وتستغرق فترة طويلة ليحاول فهمها أو معرفة ما تريد قوله ومن ثم فإنه سيبذل جهدا كبيرا يجعله يشعر بعدم الراحة، ومن ثم النفور أيضا، ولكن لو كانت النكتة تشتمل على قدر متوسط فقط من الغموض والتركيب والتناقض، بحيث تعمل على رفع مستوى الاستثارة (بدرجة كبيرة) لدى المتلقي برهة أو لحظة في البداية ثم ينخفض هذا المستوى عندما يقوم الفرد بحل التناقض، وذلك من خلال تغلبه على حالة عدم التأكد أو عدم اليقين uncertainity المؤقتة هذه فإنها ستكون - كما رأى برلين - نكتة مثيرة للمتعة والضحك.

٦- إن ما يحدث عندما تشتمل النكتة على قدر متوسط من التركيب والجدة والغموض... إلخ خلال عملية التذوق لها هو ما يلي: تتحرك هذه النكتة أولا بعد استثارتها لحالات التوقع وحب الاستطلاع لدى المتلقي، ومن ثم ترفع حالة الاستثارة لديه على نحو تدريجي، ثم فجأة تصل النكتة إلى ما يسمى بالحد الذي يحث الضحك عنده، إنها المنطقة التي تشتمل على غموض مفاجئ نتيجة للتحول المفاجئ في مسار الحدث الذي تدور حوله النكتة هنا تصل لاستثارة العصبية إلى قمتها، لكن الشخص يحل التناقض، ويدرك المعنى الخفي للنكتة، فينخفض التوتر، وتنخفض الاستثارة، وتلك التي تتحول من كونها مسببة للضيق (قبل حل التناقض) إلى كونها محدثة للسرور، ومن ثم الضحك.

(بعد حل التناقض) إن عملية ارتداد التوتر أو الاستثارة إلى الخلف arousals jag، بعد أن كانت قد تقدمت إلى الأمام انطلقت arousal boasts، فالضحك لا يحدث هنا نتيجة للتخفف من التوتر بقدر ما يحدث نتيجة للانعكاس أو التحول في الحالة، والذي أدى إلى خفض التوتر [٢٠]. وهذا التفسير للنكتة وثيق الصلة بتفسير كانط لها إلى حد كبير.

٧ - يتأثر تذوقنا للنكتة وتفضيلنا لها بعوامل عديدة، إضافة إلى الخصائص المتعلقة ببنيتها الشكلية، ومن هذه العوامل، على سبيل المثال لا الحصر: العمر، الخبرة، النوع (ذكر/أنثى) العوامل الثقافية والاجتماعية، سمات الشخصية الخاصة بالمتلقي... إلخ. فقد أظهرت دراسات أخرى -

كتلك التي قام بها أيزنك - أن الانبساطيين يفضلون النكات الجنسية والنكات البسيطة، في حين يفضل الانطوائيون النكات غير الجنسية والمركبة. وكذلك أشار زئيفي إلى وجود أنماط من الانبساطيين وأنماط من الانطوائيين، ولكلٍّ تفضيلاته الخاصة في النكات التي يحبها أو يقبل عليها. وثمة خصائص وعوامل أخرى للشخصية تؤثر في تذوقنا للفكاهة عامة، والنكتة خاصة، وقد أشرنا إليها في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

ركزت نظرية برلين على دور العوامل الدافعية وأهميتها في أثناء التذوق. وثمة نظريات أخرى ركزت على الجوانب العقلية أو المعرفية، وثمة جوانب مشتركة بين هذه وتلك من حيث اهتمامها بالجوانب الخاصة بإدراك التناقض، ثم حله، في أثناء النشاط الخاص بالفكاهة. وفيما يلي واحدة من النظريات المعرفية.

٢ـ نظرية معالجة المعلومات وتذوق النكتة

طرح العلماء المنتمون إلى نظرية المعلومات افتراضات ونماذج علمية عديدة حاولوا من خلالها تفسير كيفية حدوث تذوق الإنسان للنكتة. وقد ركزت هذه النظريات بشكل عام على عمليات مثل: الاستقبال للمعلومات الخاصة بالنكتة أو القراءة لها، والقيام بتخزين المعلومات المتعلقة بها، ثم إجراء عمليات مقارنة عقلية للمعلومات الواردة على معلومات أخرى تتعلق بالخبرة السابقة، ثم التعامل مع هذه المعلومات كلها على أنها بمثابة المشكلة الطريفة التي تحتاج إلى حل، ثم يكون الحل أو الاستبصار هو إلى تذوق النكتة والضحك في النهاية.

ومن النماذج الجدير ذكرها هنا نكتفي بالحديث عن النموذج الذي قدمه جيري سولز J.Sulls لتفسير حدوث عمليات التذوق للنكتة والذي قال عنه إنه تفسير يصدق أيضا على أنواع أخرى من الفكاهة، مثل الرسوم المتحركة الهزلية.

قال هذا الباحث إن تذوق النكتة يقوم على أساس عملية تتكون من مرحلتين: في المرحلة الأولى منهما يجد المتلقي للنكتة أن توقعاته الخاصة حول مسار النكتة لا تتحقق عندما تصل هذه النكتة إلى نهايتها، وذلك لأن هناك نوعا من التناقض في المعنى يكون موجودا في مواجهة هذا المتلقي أو أمام عقله، ويكون هذا التناقض موجودا عند الخط أو الحد الفاصل

للضحك، لكن الضحك لا يحدث إلا عندما ينتقل هذا المتلقي إلى المرحلة الثانية والتي يندمج - خلالها - في شكل ما من أشكال الحل للمشكلات، وذلك حتى يستطيع أن يكتشف قاعدة معرفية أو تصورا جديدا، وذلك بأن يجعل هذا الحد الخاص بالضحك، أو هذا الجزء من النشاط المعرفي الذي قد يحدث عنده الضحك يتحرك فيما بين مكونات النكتة وعبرها، أي عبر الأجزاء السابقة (التمهيدية) الخاصة بالتوقع، واللاحقة منها التي تتضمن التناقض في المعنى مع ما سبقها، وأن يحدث تسوية - أو حلا وسطا أو مركبا جامعا - بين القضية (القسم التمهيدي أو المدخل الخاص بالنكتة) ونقيضها (القسم الذي يشتمل على تناقض مع ما سبقه) وذلك في مركب نقيضين - إذا استخدمنا لغة هيجل - جديد وطريف، وغير مباشر، ومن ثم مضحك.

تعرف القاعدة المعرفية التي تتكئ عليها تفسيرات سولز هنا على أنها نوع من الافتراض المنطقي، أو التعريف، أو أنها حقيقة خاصة من حقائق الخبرة. وتساعد عمليات التخزين للمعلومات الخاصة بالنكتة واسترجاعها والمقارنة بينها على وصولنا إلى قاعدة معرفية أو تصور جديد، يفسر التناقضات المتضمنة فيها، من خلال وضعها في إطار جديد. وتنبع الفكاهة من إدراكنا لوجود تناقض مفاجئ في السرد الخاص بالنكتة، لكنه التناقض الذي يتحول فجأة أيضا إلى تآلف، أو توافق، أو تناغم جديد (٢١).

تشتمل عملية التذوق للنكتة في ضوء هذا التصور - كما قلنا - على مرحلتين كبيرتين هما إدراك التناقض، ثم حل التناقض، لكن هاتين عمليتين تشتملان أيضا على عمليات فرعية عديدة، هي - باختصار - على نحو التالي:

١ - البدء بالقراءة أو التلقي الخاص للبداية الخاصة بالنكتة.

٢ - استخلاص بعض المعلومات من هذا المدخل Input اللغوي مثل السياق الذي تحدث فيه النكتة، والشخصية التي تدور حولها... إلخ، وتخزين هذه المعلومات في الذاكرة.

٣ - استخدام هذه المعلومات في تكوين مخطط سردي Narrative Schema، أو تصور عام يتعلق بالتتابع في مسار الأحداث. ويستخدم هذا المخطط السردي في التنبؤ بالأحداث القادمة في النكتة.

٤ - بذلك تكاد تكون العمليات التمهيدية في تذوق النكتة قائمة على أساس تكوين تنبؤ خاص حول حدث معين تتراكم حوله التوقعات - أو التصورات - لما يمكن أن يسفر عنه من نتائج أو أحداث.

٥ - تسير النكتة في اتجاه جديد مغاير للتوقعات السابقة، وذلك عندما تصل إلى ذلك الحد الذي يؤدي تجاوزه أو عبوره إلى حدوث الضحك. وما يحدث هنا هو أن التنبؤات التي كونها المتلقي للنكتة حول تطور أحداثها لا تتحقق، ومن ثم يكون عليه أن يعود مرة أخرى، ويكون تنبؤات معرفية جديدة.

٦ - يقوم المتلقي بعدد من المقارنات والنشاطات المعرفية التي يربط من خلالها بين المعلومات التمهيدية الأولى في النكتة والمعلومات الجديدة المتناقضة معها، ويتطلب هذا منه أن يقوم بتكوين مخطط معرفي جديد يستطيع في ضوئه أن يربط بين المكونات السابقة والمكونات اللاحقة للنكتة، وأن يستخرج في ضوء هذا الربط تنبؤات جديدة حول السبب، أو الأسباب التي أدت إلى حدوث هذا التناقض أو الغموض أو التفاوت بين القسم السابق (التمهيدي) والقسم اللاحق (الحالي) من النكتة.

٧ - يتطلب هذا كله من المتلقي أن يشترك أو ينهمك في نشاط خاص لحل المشكلات ينتقل خلاله من الحالة الخاصة بإدراك التناقض إلى الحالة الخاصة بـ «حل التناقض» Incongruity resolution.

٨ - تتضمن عملية حل المشكلة هنا نشاطات فرعية مثل إدراك أوجه التشابه، وكذلك أوجه الاختلاف بين القسم التمهيدي والقسم الذي يحدث عند حد الضحك من النكتة، والقيام كذلك بعمليات تحويل عقلية للمعلومات، بحيث تتحول الأحداث أو المعلومات التي تشمل عليها النكتة من أحداث أو معلومات متناقضة إلى معلومات متآلفة بشكل جديد، صحيح أنه لا معقول أو غير واقعي، لكنه طريف ومثير للضحك أيضا.

٩ - تلعب العوامل الواقعية (الاهتمام الخاص بالاستماع للنكتة والاستمتاع بها) والموقفية (وجود شخص مع أفراد يستريح لهم ويتآلف معهم) والانفعالية والمزاجية (حالة الشخص المزاجية من حيث التوتر أو الاسترخاء مثلا) دورا مهما في تذوق المتلقي للنكتة، واستمتاعه بها أيضا.



٣ - نظرية التشكيل

وتقوم على أساس تصورات مماثلة لما قدمه كيسلر في تفسيره للإبداع، حين قال إن التفكير الإبداعي يقوم على أساس إقامة صلة بين إطارين متعارضين من أطر الدلالة، لكنهما قابلان للاتساق والاتفاق في الوقت نفسه. إن ذلك تم من خلال وثبة عقلية مفاجئة ومناسبة من مستوى معين للعلاقات - بين هذين الإطارين - إلى مستوى آخر أو سياق آخر لهما. وقد أطلق على هذه العملية اسم الترابط الثنائي Bisociation وقال إنها تحدث في الإبداع بشكل عام، وتحدث كذلك خلال إبداع النكتة أو تذوقها أيضا [٢٢].

لقد تم التوسع في أمثال هذه الأفكار وأصبح يطلق عليها بشكل عام كما يقول ماكنيل اسم نظرية التشكيل Configuration Theory.

وتقول هذه النظرية إننا نضحك عندما يحدث تكامل مفاجئ بين عناصر كانت متباعدة أولا، فهناك عناصر كانت متباعدة يحدث أن تتضام معا، وتندمج في تشكيل جديد في التو واللحظة، فندرك معنى ما جديدا في ثغرة معرفية كانت موجودة قبلا.

تقول هذه النظرية كذلك إننا نصل إلى استبصار مفاجئ خلال سماعنا لنكتة معينة، ويكون هذا الاستبصار سارا، دالا على التمكن والقوة لدينا، كما أشار هوبز. ومن ثم فإننا نضحك. وقد لا تكون هذه النكتة عندما نسمعها مرة أخرى مثيرة لضحكنا، بل لنفورنا وذلك لأنه ليس هناك استبصار جديد ما يحدث. لقد عرفناها، ومن ثم أصبح الوصول إلى استبصار خاص بها غير ضروري. لقد أصبحت النكتة مألوفة ومعروفة، ولا تثير الدهشة، ومن ثم نقول عنها إنها قديمة.

وعلى الشاكلة نفسها تكون النكتة الواضحة أو البسيطة تماما غير ممتعة، لأن الاستبصار الخاص بها يكون غير ضروري، ومن ثم يقل شعورنا بالتمكن والقدرة والسيطرة. وكذلك الحال بالنسبة إلى النكتة الغامضة الصعبة التي نعجز عن الوصول إلى استبصار خاص بها، ومن ثم يكون الاستمتاع بها صعبا جدا أو مستحيلا كما يحدث - مثلا - عندما نقرأ نكاتا بلغات أجنبية تستخدم بعض الكلمات والتوريات من ثقافة محلية لسنا على ألفة بها، أو بهذه الثقافة أو بدلالات كلماتها.

وتؤكد هذه النظرية أيضا أهمية الإيجاز والاختصار والتوقيت المناسب في أثناء السرد، فالإيجاز يخلق ثغرات ينبغي على المتلقي أن يملأها، ويصل إلى استبصار جديد. والتوقيت يساعد على الوصول إلى الاستنتاجات المناسبة في الوقت المناسب حول العلاقة بين مكونات النكتة.

هذه النظرية وثيقة الصلة بإسهامات علماء نفس الجشطلت في مجال الإبداع بشكل عام. الإيجاز خاصية مهمة في النكتة، سواء أكانت هذه النكتة على هيئة سؤال وجواب (أو لغز أحجية) أم كانت على هيئة تلاعب بالكلمات، أم كانت على ذلك الشكل السردي الخاص على هيئة قصة قصيرة جدا، فالإيجاز هو جسد النكتة وروحها كما قال جون بول معدلا فقط - كما أشار فرويد - من بعض ما جاء على لسان بولونيوس (في هاملت) «من أن الإيجاز هو روح الدعابة». فالنكتة، أي نكتة، كما أشار «لبس»، تقول ما ينبغي أن تقوله - ليس فقط من خلال كلمات قليلة، ولكن من خلال كلمات قليلة تماما، أي من خلال الكلمات التي لا تكون كافية، إذا استخدمنا المنطق المباشر، أو أشكال التفكير أو الكلام العادية المألوفة. إن النكتة تقول ما ينبغي أن تقوله من خلال عدم قولها إياه [٢٣].

هكذا تنشط النكات من خلال علاقتها بمحتوى تفكيرنا، ومن خلال وجود الحكم الهزلي على الأمور والأحداث، ومن خلال المزج أو المزاوجة بين الأشياء غير المتماثلة وبين الأفكار المتضادة والمتناقضة [٢٤]، ومن خلال وجود المعنى في اللا معنى، واللامعنى في المعنى، من خلال تتابع عمليات الإرباك أو التناقض والتشويق والإشراق أو الفهم المفاجئ، من خلال إبراز الخفي وإخفاء البارز، من خلال الإيجاز، الذي هو تفصيل ودلالات، تتجاوز حدود الحدث الموجز هذا إلى عالم أكثر رحابة وامتلاء بالأحداث. ويساعد الأسلوب الذي تكونت النكتة من خلاله، وكذلك طريقة سردها على أن تحدث آثارها المتوقعة بشكل كبير. وبالطبع لا ننسى ما ذكرناه في الفصل الرابع من هذا الكتاب عن أهمية أن يكون المناخ السائد في أثناء النشاط الفكاهي عموما شبيها باللعب، حيث يتم تمثل المادة المقدمة (النكتة هنا) من خلال آلية التمثيل التخيلي، وليس آلية «التمثيل الواقعي المنطقية الصارمة المحددة».

مبدعو النكـات:

من هؤلاء الذين يبدعون النكات أو يلقونها ؟ هذا من أكثر جوانب دراسات النكتة غموضا، وثمة إجابات هناك هي أقرب إلى التأملات.

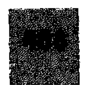
١- تقول إحداها إن النكتة إبداع شعبي جماعي يشترك فيه عدد من الأفراد، وليس فردا واحدا، حيث يضيفون إليها، أو يحذفون منها أو يعدلون فيها، أو يطورونها حتى تصل إلى شكلها المقنن المعروف.

٢- وتقول تفسيرات أخرى إن المنتج الأساسي للنكتة ليست هي الشعوب، بل الحكومات، وخاصة أجهزة الأمن والمخابرات فيها، فهي التي تؤسس الأجهزة الخاصة التي تنشط في إبداع النكات بهدف امتصاص إحباط الناس أو معرفة مدى تقبلهم للاتجاهات والأفكار التي تحتويها هذه النكات، أو بهدف قياس ميول الناس أو اتجاهاتهم نحو سياسة حكومية معينة، أو نحو مسؤول معين تنوي حكومة ما أن تتخلص منه. هذه الأجهزة لا تقوم فقط بإبداع النكات منه خلال التأليف والترجمة والتحوير، بل تقوم أيضا بتحليل النكات المتداولة ودراستها، بهدف معرفة الاتجاهات السائدة لدى الناس، والتي تجعلهم يتفكهون أو يسخرون من بعض السياسات الداخلية أو الخارجية، وكذلك من بعض المسؤولين داخل الدولة أو خارجها.

٣- وثمة من يقول إن النكتة يجري إبداعها في أجواء ومواقف وسياقات يتحرر فيها العقل من الرقابة، ومن الخوف، وينطلق في التشكيل والتحويل للكلمات والجمل والصور، فتظهر هذه البنيات الغريبة المضحكة والدالة الرامزة التي نسميها النكات. ومن بين هذه المواقف والسياقات كما يقولون: جلسات تعاطي المخدرات والمسكرات، وما شابهها من جلسات. وقد جاء في كتاب (النكتة السياسية) لعادل حمودة على لسان «محمود السعدني» أن النكتة تزيد عندما يرخص الحشيش [٢٥].

٤- كذلك قد تظهر النكات من خلال الترجمة لنكات معينة ظهرت في ظروف سابقة، أو في دول ومجتمعات أخرى مع تغيير في بعض المفردات أو الأحداث والأسماء لتناسب الموقف الجديد الذي تتعلق به النكتة.

٥ - هناك جلسات للإبداع الجماعي للنكتة يقوم بها بعض من يشتركون في هذه الورش الجماعية الخاصة بتأليف بعض النكات حول بعض الفئات (أبناء الصعيد في مصر مثلا) بهدف توظيفها في أحد الأفلام السينمائية أو في إحدى المسرحيات (مسرحية «الصعايدة وصلوا» مثلا).



٦ - قد تأتي النكتة من أعلى، كما قال عادل حمودة «لتصفية حسابات وصراعات في كواليس الحكم»... وعندما تصل إلى أسفل يضحك الناس عليها دون أن يعرفوا أصابت من ؟ (٢٦).

٧ - هناك بعض الأفراد الذين يؤلفون النكات بحكم عملهم كي يلقوها وهم وقوف، وهم من يطلق عليهم لقب «المنولوجست» في بعض البلاد العربية، وقد ذكر أحدهم، وهو الفنان عادل الفار، أن النكتة الآن يبتكرها أصحاب الوعي وخفة الظل سواء أكانوا صعايدة أم فلاحين أم قاهريين!، فأنا شخصيا أبتدع أحلى نكتة حينما أكون في جلسة «فرفشة» مع «شلة» من أصدقائي وبينهم صعايدة!. وأطور نكتي بالاجتهاد الشخصي من خلال متابعة الأحداث الساخنة، وجس نبض الرأي العام نحوها، إضافة إلى قراءة الرسوم الكاريكاتورية المنشورة في الصحف... فلم يعد هناك مؤلفون يبيعون النكت مثل كامل الشناوي زمان... فتقريبا كلهم ماتوا دون أن يعدوا لنا كوادر جديدة من محترفي التنكيت! ومن خلال الفقرات الفكاهية التي أقدمها في الأفراح والمناسبات، لاحظت أن الأجيال الجديدة من الصعايدة ترحب بنكت الصعايدة وتطلبها بإلحاح، فحتى في قلب محافظات الصعيد، بمجرد أن أقول: «مرة... واحد صعيدي»، أسمع صوت ضحك و«كركرة»! إلا أن الأمر يختلف ويتسم بالحساسية الشديدة بالنسبة للأجيال القديمة المتزمتة التي تعتبر النكتة إهانة وسخرية! وهنا يحضرني موقف لن أنساه: مرة عريس صعيدي طلب مني بإصرار أن ألقي نكتا لاذعة عن الصعايدة، قائلا خد راحتك... عاوزين نضحك! فلبيت طلبه وتفننت في إلقاء النكت عن أبناء الصعيد بقلب جامد، فقلت مثلا:

- «مرة واحد صعيدي... أتجوز على مراته طلعت هي هي»!
- و«مرة واحد صعيدي مات... لقي ملكين بيحاسبوه و١٢ ملاك بيفهموه»!
- و«مرة واحد صعيدي واقف يضحك على المحطة سألوه بتضحك ليه: قال أصل اللي ركبوا «الجطر» كانوا جايين يوصلوني»!! وفجأة، وجدت القاعة «ضلمة» والموسيقى توقفت! وبعدها... اقترب مني كبير العائلة «فوق السبعين سنة» وتهجم عليّ ساخرا: «يعني احنا دافعين لك فلوس عشان تيجي تألس علينا»! ولأن كبار السن لهم قدسية خاصة بالصعيد. وجدت جميع «المعازيم» ضدي وهموا بضربي! فنظرت إلى العريس مستعطفا من دون أن أفتن عليه

وأقول إن هذا طلبه، فوجئت به وقع من فوق كرسي «الكوشة» من شدة الضحك!!. ومن يومها: بعد كل نكتة ألقيها على الصعايدة، أبتلع «ريقي» قائلا «بس... والله طيبين» (٢٧).

٨ - يتم النقل أحيانا لبعض النكات الشائعة في التراث القديم لبعض الأمم ثم تحويرها وتعديلها أو تحديثها لتناسب الظروف الحالية وما حدث فيها من تغيرات، كما يتم أحيانا الدمج بين شخصيات تنتمي إلى الماضي وأحداث ومبتكرات حديثة. من أجل إحداث أثر مضحك، كأن تحكى نكتة عن نابليون وهو يقود طائرة مثلا.

٩ - يقال إن مصدر النكات يكون أحيانا من خارج الجماعة، أو من خارج الدولة، ويشيع هذا التفسير لدى المؤيدين لنظرية المؤامرة، كأن يقال في مصر - مثلا -إن النكات التي تحكى عن الصعايدة مصدرها إسرائيل بهدف إحداث شرخ في السلام الاجتماعي !!! وقد قيل الأمر نفسه عن النكات التي قيلت ضد الجيش المصري بعد هزيمة ١٩٦٧ (٢٨). على كل حال، تظل مسألة إبداع النكتة من أكثر جوانب ظاهرة النكتة غموضا والتباسا حتى الآن.

راوي النكتة

ليس كل شخص قادرا على أن يكون راويا بارعا للنكتة. إن الرواة البارعين للنكات لا بد من أن يتسموا بعدد من السمات، أهمها: قوة الحضور، الميل إلى السيطرة، الانبساطية، العفوية، الطلاقة اللفظية، الميل إلى المرح، حسن الفكاهة المتميز، والقدرة على تكوين صلات حميمة مع الآخرين بسهولة...إلخ. فلا تعتقد مثلا أن شخصا انطوائيا عزوفا عن التفاعل مع الآخرين، ويكون متوترا وغير مستقر في صحبتهم، يكون قادرا على أن يروي نكتة بشكل ممتع وفعال. الانبساطي هو أقدر على ذلك من دون شك. فالنكتة دائما نشاط اجتماعي، ويتعزز الضحك من خلال الحجم العددي للأفراد. بعض النكات الجنسية - مثلا- تحتاج إلى أعداد قليلة، وتقال في سرية، في حين أن النكات التي تتناول جماعات أخرى إقليمية أو مهنية داخل مجتمع ما تتم في تجمعات تشتمل على أعداد أكبر من الناس وخلال عملية سرد النكتة تكون هناك ملاحظة متبادلة من الراوي لعيون وتعبيرات الوجه والإيماءات الحركية المتنوعة للرأس واليدين والفم الخاصة بالآخرين، وذلك من أجل تعزيز أثر النكتة وملاحظة تأثيراتها المتتابعة

عليهم.ويقوم الآخرون كذلك بالمتابعة لكلام الراوي، ونبرات صوته، وابتساماته، وضحكاته الخافتة أو المجلجلة وهو يروي النكتة، ويستثير اهتماماتهم، ويشحن توقعاتهم، ويتحرك بهم ومعهم عبر طريق يبدو ممهدا في البداية، ثم لا يلبث أن يفضي إلى متاهة لايكون أمام الإنسان وسيلة للخروج منها سوى الضحك في النهاية، حيث التناقض بين ما جرى توقعه وما جرى سماعه أو اكتشافه.

وتساعد هذه «المرآوية»، أي الحالة التي يرى الراوي نفسه وتأثيراته خلالها من خلال تعبيرات الآخرين وتفاعلاتهم معه، وكذلك رؤيتهم له كقائد اجتماعي مرح يتحرك بهم نحو هدف ما هو الضحك، تساعد على حدوث توحد لكل مهم مع الآخر، وعلى المشاركة في مزاج ومزاح لحظي مشترك وخاص، فليس هناك - كما قال جوته- من شيء، يمكن أن ينم عن شخصيات الأفراد أكثرمن ذلك الشيء المشترك الذي يضحكون منه (٢٩).

تشير دراسات حديثة إلى أن رواة النكات هم غالبا من الذكور أكثر من الإناث، فالنكات غالبا ما تشتمل على موضوعات جنسية أو عدوانية لا يجري تشجيع الإناث على حكيها في مناخ اجتماعي عام، في حين تكون الضوابط أقل بالنسبة إلى الذكور. فالذكور هم الأكثر إبداعا للنكتة والأكثر رواية لها، أما الإناث فربما كن هن الأكثر استمتاعا بها والأكثر ضحكا عليها، لكننا هنا ينبغي أيضا أن نضع في الحسبان النمط المميز للشخصية، فالنساء الأكثر انبساطية أو اجتماعية، واكثر ميلا إلى السيطرة أو التأكيد لذواتهن قد يشعرن بحرية أكبر في سرد النكات مقارنة بمن هن أكثر ميلا إلى الانطواء والخضوع والانخفاض في مدى تأكيدهن لذواتهن (٣٠).

كذلك أشارت دراسات أخرى إلى أن الأفراد البارعين في حكي النكات يتسمون ببعض الخصائص الشخصية المميزة، مثل: أنهم أكثر إبداعية، أكثر تميزا بسرعة البديهة، وأنهم يستخدمون الفكاهة من أجل مساعدة الآخرين والتخفيف من معاناتهم، وذلك لأن لديهم حسا مرتفعا بالمشاركة والتعاطف مع الآخرين، وأنهم يستمتعون بسرد الحكايات الطريفة التي يكتشفونها بأنفسهم في الحياة، وأنهم يحبون النكات الحاذقة والبارعة والمركبة أكثر من غيرها من النكات البسيطة والمباشرة، والقائمة على التلاعب بالألفاظ، لكنهم أيضا قد توجد لديهم مشاعر عدائية، خاصة تجاه بعض الأفراد والمؤسسات، أكثر من غيرهم ممن لا يجيدون رواية النكات أو سردها (٣١).

على كل حال، ثمة دراسات كثيرة أجريت - وتجرى الآن - حول رواة النكتة من حيث خصائصهم الشخصية وكذلك المواقف التي يفضلون حكي النكات فيها، ونوع النكات التي يفضلها بعض الأشخاص في ضوء سمات شخصياتهم، وفي ضوء مستوى ثقافتهم وتعليمهم، وإلى غير ذلك من الموضوعات والمتغيرات. لكن استعراض هذا كله قد يحتاج إلى كتاب جديد يوقف كله على النكتة بأبعادها، وتجلياتها، ومؤثراتها، وحالات مبدعيها ورواتها ومستمعيها المختلفة، وإلى غير ذلك من جوانب النكتة الثرة والمتنوعة.

تحدثنا في هذا الفصل عن بعض التعريفات التي قدمها فلاسفة وعلماء نفس وغيرهم للنكتة، وفصلنا القول في الوظائف النفسية والاجتماعية للنكتة، وتحدثنا كذلك عن أنواع النكات، من حيث تقسيمها إلى نكات بريئة ونكات غير بريئة، أو نكات غير جنسية ونكات جنسية، ثم حاولنا أن نحيط ببعض الأطر الفطرية الحديثة المقدمة حول بنية الفكاهة، فذكرنا وجهات نظر كل من: فرويد، وجريج دين، وبو علي ياسين، وغيرهم، ثم تحدثنا عن فئات المتذوقين والمبدعين والراوين للنكات، وقدمنا بعض النتائج العلمية وبعض الأطر النظرية الحديثة المفيدة في تفسير جوانب عدة تتعلق بهذه الفئات.



١١ المضحكون

«ومن الذي ليس بأحمق؟»

هوراس

(٦٥- ٨ ق.م)

مقدمة:

جاء في رواية «اعترافات فليكس كرول» للروائي الألماني البارز «توماس مان» وصفه للمهرجين الكبار بأنهم «رهبان الجنون الذين نبذوا العالم كله، كائنات مهجنة تطفر فرحا، جزء منها إنساني، بينما ينتمي الجزء الآخر إلى عالم الفن المجنون» (١).

لقد كانت هذه «الكائنات المهجنة» موجودة دائما عبر التاريخ، وفي كل مكان، لكنها لم تكن دائما تطفر فرحا، ولم تكن دائما تنبذ العالم أيضا، كما سيتجلى لنا ذلك خلال الصفحات التالية.

لقد كان الحمقى والمتحامقون والمضحكون والمهرجون موجودين دائما في كل مكان عبر التاريخ، ينشرون الفرح حتى لو كانت أعماقهم غارقة في الأحزان، وبقدرتهم على الإضحاك، ومن خلال الأقوال والأفعال المدهشة، والمتناقضة، وغير المتوقعة، وغير المألوفة، وربما العبثية واللامعقولة، كان لهم حضورهم الدائم في كل مكان، إنهم بشر، بطبيعة الحال، لكنهم كانوا - وربما مازالوا - مختلفين عن غيرهم في



الملبس والمسلك والتفكير، بشكل قد يبدو أحيانا أقرب إلى المسوخ منه الى الحالات الطبيعية المألوفة. إنهم غالبا ما ينتهكون النظام الاجتماعي المألوف من خلال القول أو الحركة، ويجعلوننا نضحك منهم ومن الآخرين ومن أنفسنا، ومن هذا النظام ذاته.

من فئات المضحكين التي استأثرت باهتمام الكتاب والمفكرين في أماكن عدة من العالم تلك الفئة المسماة بالحمقى، وهذه بدورها تنقسم إلى فئتين فرعيتين، هما: فئة الحمقى الطبيعيين، أي هؤلاء غير القادرين بطبيعتهم، ولنقائص وأسباب فطرية، على النشاط بشكل طبيعي بسبب ظروف جسمية أو عقلية أو انفعالية. ثم هناك فئة متصنعي الحمق أو المتحامقين، هؤلاء الذين يقومون بالمحاكاة أو التقليد على نحو متفكه وساخر للحمقى الطبيعيين ونقائضهم، وبذلك يحصلون على رخصة أو تصريح بأن يسلكوا مثلهم، ويتفوهوا بكلمات وعبارات وأقوال شبيهة بما يقوله الحمقى الطبيعيون، يسخرون خلالها من الآخرين أو من بعض المؤسسات والقواعد الاجتماعية والسياسية (٢).

لقد وجدت هاتان الفئتان من الحمقى والمتحامقين في أغلب بلدان العالم، إن لم يكن كلها، عبر التاريخ، وظهرت تسجيلات لهم في حياة المجتمعات وطقوسها، وكذلك في الفن والأدب. وقد عرضنا بعض مظاهر حضورهم في التراث العربي خلال القرون الهجرية الأربعة الأولى في الفصل الثاني من هذا الكتاب، وقد استمرت هذه الفئات موجودة في الشرق وفي الغرب عبر التاريخ على حد سواء، وقد حدث تطور مهم قبل القرنين الأخيرين (التاسع عشر والعشرين) كما يشير جانيك، وهو أن هذه الفئات من الحمقى، والمتحامقين كان يُنظر إليها على أنها فئات هامشية في المجتمعات، فئات يدعمها ويرعاها الأثرياء والنبلاء ومن في يدهم السلطات، وذلك في مقابل ما تقدمه تلك الفئات من فكاهة وضحك وخدع وموسيقى وبهجة وحركات وأقوال غريبة ومدهشة وتجلى ذلك لدى فئات مثل المهرجين، والبهلوانات، ومضحكي البلاطات الملكية، وغيرهم. لكن، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين، انتقل معظم هؤلاء المضحكين الى مجال الفنون الرسمية، وأصبح لهم وجودهم البارز في مجال المسرح، وفن التصوير، والأوبرا، وفنون السيرك، ثم السينما، والتلفزيون، وغيرها، كما ظهرت تجليات أخرى معبرة عنهم في

الشعر والرواية والكتابات المسرحية [٣] «من الحماقة تعريف الحماقة» كما جاء على لسـان الراوي في كـتـاب «مـديح الحـمـاقـة» The praise of folly لدزيريديوس إرازموس (D.Erasmus) (١٥٣٦-١٤٦٩) والذي صدر عام ١٥٠٩ ومع ذلك، فقد حاول بعضهم أن يقوم بذلك كما فعل الأبشيهي وابن الجوزي في التراث العربي والإسلامي وكما فعل كثيرون نشير إليهم في هذا الفصل.

الحمقى في كل مكان

ظهـرت طوائف المضـحكين الأوائل تلك فـي كل مكان، في بلاط الأباطرة الصينيين والمغول، وفي بلاد الهند، وفي قصور الخلفاء الأمويين والعباسيين، ثم في أوروبا، خاصة في العصور الوسطى وما بعدها، وفي إفريقيا وأمريكا الشمالية أيضا بحيث يصدق عليهم عنوان كتاب «بياتريس أوتو» B.Otto «الحمقى في كل مكان» Fools are everywhere الذي صدر عام ٢٠٠١. وقالت فيه إن هؤلاء المضحكين، خاصة في بلاط الملوك والأباطرة، وعبر التاريخ، وعبر العالم، قد تهكموا على كل شيء، وعلى أي شخص، على رجال الدين، وعلى الفلاسفة، والمفكرين المختالين بفكرهم، وعلى كبار رجال الدولة، وعلى أصحاب الحرف والمهنيين، وعل كل القواعد والأعراف التي اعتقدوا أنها غير معقولة أو بلهاء. وقد تتبعت بياتريس أوتو ظاهرة المضحكين هذه في الأدب، والتاريخ، والأساطير، والدراما، وعبر ثقافات عديدة، وخاصة تلك التي لايعرف الغربيون الكثير عن تراثها المتفكه، ولذلك فإن قسما كبيرا من هذا الكتاب مكرس لطائفة المضحكين في الثقافة الصينية، فالصين - في رأيها - صاحبة أطول الثقافات (من الناحية التاريخية) وأكثرها عمقا وثراء واهتماما بالتوثيق الدقيق لكل ما يتعلق بظاهرة مضحكي بلاط الحكام من الأباطرة والملوك [٤].

وقد تحدثنا في الفصل الثامن الخاص بالفكاهة والضحك في التراث العربي عن شيوع طوائف الحمقى والمتحامقين والمغفلين والظرفاء والبلهاء في كثير من المدن والأماكن العربية، وقد صاحب هذه الظواهر وجود فئات أخرى تستعين بالدهاء والذكاء في الوصول الى أهدافها، ومنها - مثلا - مجموعات الشطار والعيارين، وكذلك أبطال الشكل النثري الذي ظهر بعد ذلك، وأطلق عليه اسم المقامات، وبلغ ذروته لدى كتاب أمثال بديع الزمان الهمذاني

(٣٥٨-٣٩٨هـ)، الحريري (٤٤٦ - ٥١٦ هـ)، وبعدهما بقرون المويلحي خلال القرن التاسع عشر الميلادي، خاصة في قصته المسماة حديث عيسى بن هشام، والتي قلد فيها بديع الزمان الهمذاني وغيرهم كثيرون.

لقد كانت طائفة الحمقى والمتحامقين والمغفلين من المضحكين في بلاط الملوك والأباطرة والخلفاء، وكذلك من المهرجين والبهلوانات في ساحات المدن، وما يسمى بالسيرك المتنقل أو الثابت، اضافة إلى وجودها الحقيقي، ممثلة أيضا في الأدب والفن، ونحن نجد أمثلة عديدة عليها في أعمال شكسبير المسرحية، خاصة «الليلة الثانية عشرة» و كما تهواه»، و «الملك لير»، وغيرها من أعماله. ونجد إشارات كذلك إلى أعياد الحمقى، احتفالات اختيار أكثر الوجوه قدرة على الإضحاك في رواية «البؤساء» لفيكتور هوجو، كما نجد شخصيات خاصة بالمهرجين والبهلوانات في أعمال توماس مان، وغيره من الكتاب المعاصرين.

ونجد إشارات وتجسيدات لفئة المضحكين هذه في أعمال كتاب مسرحيين عرب كثيرين ذكرنا منها في الفصل الثامن تلك الإشارة إلى شخصية المهرج في مسرحية «لكع بن لكع» لإميل حبيبي، ونذكر هنا أيضا ورود هذه الشخصية في أعمال أخرى مثل «الفرفور»، و«البهلوان» ليوسف إدريس، وبعض أعمال سعد الله ونوس، ولدى آخرين من الكتاب، وكذلك شخصية المهرج أو البلهوان، في مسرحية لعبة السلطان لفوزي فهمي، أو «البلياتشو»، حيث تبدو هذه الشخصية أقرب ما تكون إلى فئة عقلاء المجانين التي ورد ذكرها في التراث العربي، فهو يتحامق ويتظاهر بالجهل في حين أنه يدرك ويعرف كل شيء، ذكي لكنه يتغابى، ويقول عن نفسه مخاطبا صاحب صندوق الدنيا المفكر الخبير، فيؤكد حبه للناس والحياة: «أنا من تجعلهم يستلقون على قفاهم من رعشة الضحك، ويرونني معك فيهرشون الرأس ويبصقون في العب، كلا.. كلا.. وألف كلا يا عم أنا ابن لحظة أنس.. أنا ابن كأس.. أحب النقرزان والدفوف والزواق ولا أتفلسف مع الأمور والأشياء» (٥) وهو يعتبر نفسه سليل طائفة الحواة «رحم الله معلمي الحاوي الأكبر، كان لديه جراب يخرج منه الثعابين والبيارق بكل الألوان المختلطة، وأقفز أنا قفزة وأقلد البطة، والعروس البلهاء حين تهدي عريسها على قفاه صفعة، وبعدها تمطر الناس علينا قروشا وضحكا» (٦).

وفي إشارة إلى إقبال طائفة المضحكين هذه على الحياة وعلى الولائم، وكذلك الى استعانة هذه الطائفة بالحيلة والتحايل والتحامق لمغالبة ظروف الحياة الصعبة يقول البلياتشو المهرج مخاطبا صاحب «صندوق الدنيا» في «لعبة السلطان» «أنا يا عم أقسم أني أحبك، لكني أحلم بالموائد الكبيرة فيها اللحم فصوصا يقهر جوعي، تلك الحياة تثير فضولي. أعرف.. أعرف ستقول لي، إن طموحي متداع، أنا شخصيا لا أخجل من جوعي، وقد كبرت وتعمقت جذوري، ولا أمل في إصلاحي، يا عم الدنيا ساحة حرب لا تعرف غير السلب، أوقف حكايات العقل تلك، فهذا عصر لاينفع فيه النصح» (٧).

يقارن بعض الباحثين في ميدان دراسات الحمقى والمغفلين بين طائفة مضحكي البلاط وطائفة المهرجين، ومنهم - مثلا - إنيد ويلسفورد- E.Welsford مع أنه مع وجود اختلاف بين هاتين الفئتين من حيث المكان والمكانة، فالأولى تقدم ضحكها في بلاط الملوك والحكام، والثانية تقدمه في ساحات الاحتفالات في المدن والقرى، ومن ثم فإن مكانة الأولى أعلى منزلة من الثانية، لكن مع ذلك فإن هاتين الفئتين هما من محترفي الضحك، أي من الذين يتخذون الإضحاك حرفة أو مهنة يؤجرون عليها، إنهم ليسوا هواة، بل محترفون، هذا اضافة إلى أنه بالنسبة إلى هاتين الفئتين من المضحكين لا تُعد الحماقة أو التحامق أو الغفلة نقصا أو عيبا، بل خصلة يقدمون من خلالها إلى المجتمع بوصفها ميزة خاصة بهم. وربما يعود أصل هذه الميزة إلى عصور وأزمنة قديمة، حيث كان أسلاف هذه الفئات من المضحكين ينظر إليهم على أنهم مقدسون، أو من البشر الذين تلبسهم أرواح جن أو ملائكة أوشياطين، ومن ثم فهم «مباركون» يمتلكون الحكمة، وينطقون بها، ولو في صورة ملتبسة مروعة متناقضة مضحكة، إنهم ملهمون وينبغي أن نصغي إليهم، ربما في خشية ورهبة وخوف (٨).

مع مجيء القرن الخامس عشر بدأت الهالة الدينية المقدسة التي تحيط بالمضحكين المباركين أو المرضى العقليين تتقشع وتختفي تدريجيا، وبدأت ترتبط صورتهم بالاحتفالات والمهرجانات الصاخبة التي أشرنا إليها من خلال «باختين» أو غيره سابقا، لقد تراجعت مكانة مهرج القرى والريف المقدسة في أوروبا، وإن ظلت موجودة، وربما حتى الآن، في بعض البلدان العربية، ومنها الريف المصري مثلا.

أما طائفة مضحكي البلاط فظلت موجودة في قصور الأمراء والنبلاء، بل إنها ـ بالطبع من دون هالة مقدسة ـ كانت خلال عصر النهضة من الأمور المألوفة في المجتمعات الأوروبية، كما أنها بدأت تتسلل وتظهر كثيرا في الأعمال الأدبية أيضا.

وقد أدى نمو المدن، وظهور الطبقة المتوسطة أو البرجوازية، وانتشار طائفة التجار والصناع، وانتشار التعليم إلى حدوث تغير في الظواهر المرتبطة بالاحتفالات الفولكلورية. لقد ظهرت احتفالات تنافسية لاختيار «ملك الحمقى»، فلم تعد الحماقة ميزة تعطى فقط لمن يقبل أن يتحامق، ويبالغ في التحامق، بل خاصية ومكانة ومنزلة وجائزة تمنح لأكثر الناس قدرة على التحامق والتفكه، لقد أخذ بعض الكتبة أو صغار الموظفين ـ حتى في الكنائس ـ مكان الأحمق التقليدي، ولم يعودوا قانعين بذلك التكرار الذاهل الأخرق للأفعال والحركات التي كان يقوم بها أسلافهم، ولقد كانت هذه الأدوار الجديدة فرصة كي يقوم المضحكون بالأداء الدرامي ويلقون بالتعليقات الساخرة. لقد كانت احتفالات اختيار سيد الحمقى «أو ملك الحمقى» خلال عصر النهضة وربما قبله، فرصة لأن يحصل هذا الملك المجازي على حق الكلام بحرية، ومن ثم فقد سار على هدي مضحكي البلاط القدامى واقتدى بهم، فارتدى لباسهم، واتخذ دورهم، وحظي بمزاياهم، لكنه أضاف إلى ذلك ميزة أخرى هو أنه «منتخب»، فهو ملك أو زعيم حتى لو كانت زعامته تتعلق بطائفة الحمقى لا بغيرها من الطوائف، ومن ثم كان يطلق على هذا الزعيم المنتخب أيضا لقب «سيد الفوضى» «The Lord of Misrule» (٩).

مرت هذه الظاهرة في أوروبا بفترات من المنع والتحريم والمنح والسماح، وقد كانت المبررات الدينية والأخلاقية والسياسية، هي الغالبة دوما في حالات المنع والتحريم، وقد استعرضنا بعض التغيرات التي طرأت عليها وعلى تجلياتها في القسم الأول من هذا الفصل ونختتم كلامنا هنا بالإشارة إلى ما يقوله بعض الباحثين في مجال سيكولوجية الفكاهة والضحك أمثال «ويلسون» الذي قال بوجود تشابه بين ظاهرة مضحكي البلاط والمهرجين في الثقافات البدائية وفي العصور القديمة والوسطى وما بعدها أيضا وظاهرة ممثلي الكوميديا في العصور الحديثة. لكنه قال أيضا إن المكانة الاجتماعية للمهرجين القدامى كانت منخفضة، ومزاياهم أقل، وإنهم كانوا قابلين للضحك

منهم، والسخرية منهم من أجل تأكيد أعراف المجتمع وتقاليده حين يتم الضحك والسخرية من الساخرين من هذه الأعراف. أما ممثلو الكوميديا الآن فيحظون بمزايا اجتماعية ومادية أكبر، وينظر إليهم على أنهم ناجحون في عملهم، لكنهم أيضا قد يعاقبون إذا كشفوا عن فساد في الأخلاق أو سوء طباع، كما حدث بالنسبة إلى الممثل الكوميدي ليني بروس L.Bruce الذي حوكم بتهمة الفحش في القول، واعتبر في أواخر أيامه مدمرا لبعض مؤسسات المجتمع كالزواج والدين، ومنع من دخول إنجلترا بوصفه شخصا غير مرغوب فيه (١٠). لقد قُبض على هذا الممثل ثلاث مرات بتهمة ارتكاب الفعل الفاضح، واتُهم في إحداها قبل أن ينتحر عام ١٩٦٥ (١١).

لقد أصبح المجتمع الأمريكي الآن أكثر تسامحا مع مثل هذه الأقوال، فالأعمال الفنية الكوميدية وغير الكوميدية زاخرة بالأقوال الفاحشة التي قد يضحك الناس منها، ويلقيها الممثلون الكوميديون وغير الكوميديين الآن، ومن دون عقاب.

لقد كان مضحك البلاط يقوم بدور مهم يتمثل - كما قلنا- في أنه كان قادرا على المحاكاة التهكمية لبعض الأفراد، أو أن يلفت الانتباه الى بعض الموضوعات الجادة المهمة، ولكن من خلال فعل الإضحاك، ومن ثم فقد كان يمكن أن يعرض وجهات نظر عديدة أمام الملك، وأن يحظى أيضا بفرصة ألا يُعاقب إلا في حالات نادرة.

هناك لدى ممثلي الكوميديا الآن جماهير أكبر من تلك التي حظي بها مضحكو الملوك، ربما يصلون إلى عدة ملايين في حالة بعض الممثلين المشهورين، كما أن منزلتهم أعلى من منزلة كثير من المهرجين القدامى، وبعضهم جرى اختياره من قبل الأمم المتحدة سفيرا للنيات الحسنة للقيام ببعض الأعمال الإنسانية المهمة، ومنهم ـ تمثيلا لا حصرا ـ الفنان المصري عادل إمام، والسوري دريد لحام، كما أنهم أحيانا، يكونون من الأشخاص المبدعين، وفي الحدود التي يسمح بها المجتمع ويشجعها. وتتنوع الأساليب التي يستخدمها ممثلو الكوميديا الآن بدءا من استخدام التهريج أو التحامق أو التظاهر بالضعف والغباء واستدرار الشفقة والعطف أو الدعابة اللفظية السريعة، أو الفكاهة التي تقوم على أساس التناقض في المعنى.

وقد يقوم هؤلاء الممثلون بأدوارهم بأشكال منفردة أو - وهذا هو الغالب - من خلال مشاهد أو فصول كوميدية في مسرحيات وأفلام ومسلسلات، ومع ممثلين آخرين يقومون بأدوار الأضحوكة Stooge، أو السذج الذين يتخذهم الممثل الكوميدي مادته الفكاهية. وقد يقوم هؤلاء الممثلون أنفسهم بأدوار السذج هذه، وعندما يحدث الضحك يصبح الجمهور مشاركا في المزاج الفكاهي، وقد يعلق ببعض الألفاظ أو الجمل على ما يقوم به هذا الممثل الكوميدي أو ذاك [١٢].

وقد تساءل الروائي المصري المعروف خيري شلبي في إحدى مقالاته حول الأسباب الجوهرية التي «أدت إلى رواج هذه الموجة من الأفلام الخرقاء التي لعب بطولاتها أقزام بمعنى الكلمة عاطلون عن الموهبة والثقافة حولتهم فلوس الإعلانات إلى سلع رائجة على رغم زيفها تطرد العملة الجيدة من السوق». وأجاب خيري شلبي عن سؤاله بقوله «إن هؤلاء الباحثين عن الأسباب» عليهم أن يلتمسوها في «تقليب» ذلك الملك الأسود المسمى بالكوميديا، حيث تبدأ صفحاته من الستينيات في القرن الماضي إلى يوم بدء الإرسال التلفزيوني في مصر. وبعد أن يستعرض أسماء وظواهر عديدة أسهمت في انهيار الأداء الكوميدي الراقي في بلادنا العربية وفي مصر خاصة، يخلص إلى أن التهريج والاستسهال والنشاط في الاقتباس والتعريب والتلفيق في كتابة النصوص، وكذلك ميل الممثلين إلى الإضحاك «بأي شكل وعلى حساب أي قيمة فيما يعرف بالمسخرة»، وأيضا الميل إلى الاستعباط على المسرح إلى حد الخرق، الخرق بكل الأعراف والتقاليد والغلو الى حد «الرذالة» في تضخيم الكاريكاتير تنويعا على قيمة العبيط والأبله والتخلف عقليا هو السائد وينهي شلبي مقالته قائلا: «هاتوا إليّ ممثلا واحدا ممن يزعمون أنهم كوميديانات» لا يلعب على تنويعات لقيمة العبيط الأبله المتخلف عقليا، من عادل إمام إلى محمد سعد، ومن سمير غانم إلى آدم وعبد الباقي، ومن صبحي إلى هنيدي، وعلاء ولي الدين، فجميعهم إذا جردناه من شخصية العبيط الأهبل المتخلف عقليا، فكأننا قطعنا عنه الكهرباء» [١٣].

وعلى رغم ما في مقال خيري شلبي هذا وما في مقولاته من صراحة صادمة إلا أنها في جوهرها صادقة وحقيقية إلى حد كبير، فكثير من الأعمال الكوميدية المسرحية والسينمائية والتلفزيونية العربية تقوم على أساس آليات اصطناع البلاهة والغفلة والذهول، وكثير منها أيضا واقع في براثن الافتعال والإضحاك القسري، مما يجعل هذه الأعمال ويجعل أصحابها

قريبة من أعمال الحمقى والمغفلين والبلهاء القدامى الذين أشار إليهم ابن الجوزي أو الأصفهاني أو الأبشيهي، أو الذين راحت بضاعتهم في بلاط الملوك وساحات المدن وحدائق القصور.

دوافع ممثلي الكوميديا

أشارت بعض الدراسات السيكولوجية الحديثة التي أجريت على ممثلي الكوميديا وعلى المهرجين، وعلى فئات عدة من المتفكهين من أجل الكشف عن العوامل والدوافع الأساسية المؤثرة في شخصياتهم إلى أن أهم الدوافع المحركة لهؤلاء المتفكهين هي ما يلي:

١- دافع القوة : أي الرغبة في التحكم في الجمهور، وذلك من أجل جعله يضحك لا جعله يحزن أو يكتئب: ويقال هنا إن هناك صلة محتملة بين الاكتئاب والكوميديا، وتتمثل هذه الصلة في أن هؤلاء الناس الذين يكونون غير سعداء، لأنهم يبدأون عملهم من دون انجذاب قوي نحو الدور الخاص بالمهرج أو التهريج، مثلا، يتحولون تدريجيا الى أشخاص فكهين أو ظرفاء كآلية مناسبة لمواجهة اكتئابهم الخاص، كما أنهم يستخدمون هذه الآلية لجعل الآخرين يضحكون، وكتطوير ثانوي لهذه الآلية.

٢- دافع الحب: تشير دراسات أخرى كذلك إلى وجود حاجة غلابة مهيمنة لدى ممثلي الكوميديا إلى الحب، الحب من جانب الآخرين وخاصة الجمهور. فقد قال الممثل الكوميدي فيلدز مثلا إن انجذابي نحو الكوميديا لأن «السرور الذي أحدثه لدى الناس يعرفني،على الأقل للحظة قصيرة، أنهم يحبونني».

٣- الانشغال بأمور الخير والشر، وكذلك الحرص على عرض الذات أو كشفها بشكل محدد أو واضح : فقد ظهر من بعض الدراسات أن كثيرا من ممثلي الكوميديا والمهرجين حريصون تماما على أن يظهروا على أنهم أخيار وأنهم أصحاب رسالات أخلاقية، وأنهم موجهون دائما نحو تحقيق الخير والسعادة للبشرية، وأن ما يهمهم كثيرا هو رأي عامة الناس،أي الأغلبية، وليس رأي النقاد أو الأكاديميين.

٤- الإخفاء والإنكار: حيث تستخدم الفكاهة للهروب من العقبات والمشكلات، فهي بمنزلة الشاشة التي يخفي وراءها المرء أحزانه ومشكلاته وارتباكاته ونقائصه، ومن هنا ظهر التعبير الشهير «دموع المرج»، ومن هنا أيضا

برز ما تبين في بعض الدراسات الحديثة من أن عددا كبيرا من ممثلي الكوميديا قد لجأوا على الأقل مرة واحدة (وربما أكثر) إلى العلاج النفسي كوسيلة لمواجهة الضغوط والأزمات التي لم يستطيعوا مواجهتها بالضحك أو بأي أسلوب آخر من أساليب المواجهة للضغوط والأزمات النفسية والحياتية (١٤).

٥- الفوضوية المنظمة : حيث يقلل ممثلو الكوميديا والمهرجون من شأن كل ما هو متفق عليه من معايير وسلوكيات وأنماط، وكل ما يعتقدون أنه مصطنع أو غير حقيقي أو زائف منها، فلا شيء يقف عقبة أمام السخرية، كل شيء يجري الضحك منه حتى يصل الجميع - من خلال الضحك - إلى حالة جديدة من التوازن النفسي، وكذلك الرؤية الجديدة للأمور، والفهم الجديد لها (١٥).

٦- الفكاهة كأسلوب للمواجهة : الفكاهة والضحك أسلوبان يواجه من خلالهما المتفكهون مشاعر الخوف والتهديد الداخلية أو الخارجية، فالفكاهة أسلوب يواجه به المتفكه ما يشعر به من ضيق أو قلق بسبب نقائص خارجية (جسمية مثلا) أو مشكلات وأزمات داخلية (عدم الشعور بالأمن في مواجهة الآخرين، أو الظروف الاجتماعية أو المادية مثلا)، ومن ثم فإنه يتفكه ويضحك، ومن خلال ذلك يحول مركز الاهتمام من ذاته إلى الآخرين، إنه يتحول إلى ساخر وقوي ومتحكم وبارع في التفكير والتكلم والمراوغة والهروب من المواقف الصعبة، وبذلك يكون ذكيا ومتفوقا ومسيطرا، إنه يهاجم الآخرين، قبل أن يهاجموه، ويسيطر عليهم قبل أن يخضع لهم، ويصادقهم حين يقابلهم بدلا من أن يكون عدوا أو ضحية بسخريتهم، إن فكاهاته أو سخريته أو براعته الكوميدية ككل تجعله في منزلة أعلى، بدلا من أن يكون في منزلة أدنى، لقد تفوق بالضحك على مخاوفه من ذاته، ومخاوفه من الآخرين أيضا.

في دراسة حديثة نسبيا أجريت على الممثل الكوميدي ريتشارد بريور R.Pryor قال إنه كان في طفولته يستطيع أن يضحك وكان يحول وجه والدته الغاضب من خلال الفكاهة إلى وجه ضاحك، ثم إنه بعد ذلك، وعندما كبر، كان يستطيع تحويل أي وجه غاضب إلى وجه ضاحك، وأي موقف مهدد مزعج له إلى موقف أكثر أمنا وأقل تهديدا (١٦). وثمة دوافع أخرى تكون موجودة لدى ممثلي الكوميديا، مثل التعبير عن العدوان، والرغبة في الشهرة، والمكانة الاجتماعية، وكسب المال، وغير ذلك من الدوافع والحاجات. وثمة

مخاوف تسيطر على ممثلي الكوميديا الحقيقيين، منها مثلا ما يتصل بالأداء نفسه، حيث يخشى الممثل الكوميدي- مثله في ذلك مثل الممثل التراجيدي - مما يسمى الموت على خشبة المسرح Dying on the stage وليس المقصود من ذلك الموت الحقيقي، بل أن يفقد الفنان صلته بالجمهور، ويفقد الجمهور صلته بالفنان فيلقي تعليقات أو يقوم بحركات أو يجسد مواقف لا يضحك منها الجمهور بل يتعامل معها باللامبالاة، وربما السخرية والاستهجان. وحول ذلك يقول الفنان الكوميدي الكويتي داود حسين في واحد من الحوارات التي أجريت معه حين رد على سؤال حول الشيء الذي يخيفه على المسرح بقوله «ألا يضحك الجمهور... أنا أحيانا تهاجمني الكوابيس وأنا نائم... وأحلم بأنني على المسرح وأقول «أفيهات» والجمهور جامد لا يتحرك، فأصحو من النوم فزعا» (١٧)، وثمة مخاوف أخرى أشرنا الى بعضها، منها ما يرتبط بذات الفنان، أو بالآخرين، أو بالواقع، أو بالحياة بشكل عام.

المضحكون في طفولتهم

قام الباحثان سيمور فيشر وروِدا فيشر S.Fisher & R. Fisher بدراسة مهمة نشراها في ثمانينيات القرن الماضي حول ممثلي الكوميديا ومهرجي السيرك المحترفين، وقد قامت هذه الدراسة على أساس إجراء سلسلة من المقابلات معهم، كما طبقوا عليهم بعض الاختبارات الإسقاطية كالرورشاخ وتفهم الموضوعات، وهي اختبارات ذاتية التفسير الى حد كبير، وتقوم على أساس أفكار تحليلية نفسية أيضا، وكذلك أجرى هذان الباحثان بعض المقابلات مع بعض من تيسر لهم مقابلتهم من آباء، أمهات هؤلاء الممثلين، وقد خرج هذان الباحثان من دراستهما هذه بعدد كبير من النتائج، نلخص أهمها فيما يلي:

١- هناك ميل كبير لدى المضحكين إلى الحديث عن حياتهم في الماضي، خاصة في فترة طفولتهم، وهناك مقاومة للكلام عن حياتهم الحالية، حديث الزوج عن الزوجة أو العكس مثلا، فهناك ميل إلى الكشف عن الطفولة، وميل إلى إخفاء الحياة العائلية الحالية، ربما لأن الطفولة ترتبط بالماضي الذي انقضى العنصر المهدد فيه، أما الحاضر فما زالت تهديداته قائمة وربما لميل إلى الحفاظ على خصوصية العلاقات الحالية وحميميتها).

٢- تبين لهذين الباحثين أيضا أنه، وفي حالات كثيرة، كانت أمهات ممثلي الكوميديا والمهرجين من النوع الأقل اهتماما بهم، والأكثر نبذا ورفضا وإنكارا لهم، في حين كان العكس صحيحا بالنسبة إلى الأب، فقد كان آباؤهم من النوع المهتم والودود والمتفهم. لكن هؤلاء الآباء كانوا أيضا أكثر سلبية مقارنة بالأمهات اللائي كن أكثر عدوانية.

٣- في حالات كثيرة لم يعش ممثلو الكوميديا المحترفون هؤلاء طفولة حقيقية، فلم يمروا بفترة من الاعتماد على أسرهم في تحقيق الأمن والحب لهم، بل لقد حرم كثير منهم هذه الرعاية والحماية لأسباب متعددة، وتحمل كثيرون منهم، كذلك، مسؤولية إعالة أسرهم منذ وقت مبكر، وبذلك كانت طفولتهم تخلو حقا من أفراح الطفولة ومباهجها. وقد كان بعضهم في حالة كما لو كان عليه فيها أن يحمي والديه الضعيفين أو غير الآمنين بدلا من أن يقوما، هما، بحمايته. إنهم كما لو كان مطلوبا منهم أن يكبروا وينضجوا قبل الأوان.

٤- كان على كثير منهم أيضا أن يقوم بتسلية والديه، أو أن يدخل البهجة عليهما بأشكال مختلفة، أو أن يصلح بينهما، أو أن يقوم بتسلية أمه، أو إدخال البهجة على قلبها وأن يحمي والده في الوقت نفسه منها، أو من ظروف أخرى سيئة كان ذلك الوالد يعانيها. لقد كان عليه أن يقوم بدور الأب والمفاوض والموفق والراعي والمضحي، وبذلك فقد كان عليه أن يقدم انفعالات وعواطف كان من الأحرى في الظروف الطبيعية أن تقدم له هو نفسه، لا أن يقدمها هو لوالديه، ثم يقدمها للآخرين بعد ذلك.

٥- تكون مثل هذه الظروف السلبية الاستثنائية، وهذا العالم المملوء بمصادر التهديد، وما يصاحبها أو يتلوها من ظروف مماثلة في مراحل تالية من حياة ممثل الكوميديا وسيلته كي يقترب - خلالها - من تلك الواجهة المفترضة لعالم الكبار والتي يفترض في ضوئها أن يتسموا بالقوة والعطاء والحماية، فإذا هم ليسوا كذلك، إنها واجهة هشة غير حقيقية، لكنه لا يستطيع أيضا أن يواجهها مباشرة، إنها واجهة خاصة بأعزاء لديه يحبهم (الوالدين)، أو بغرباء عنه يخشاهم ويرجو تجنب شرهم (الآخرين). لقد أدرك الحقيقة، ولكن عليه أن يدور حولها، وأن يواجهها بأسلوب يوفر له الحب الأمن والعطاء والحماية، أن عليه أن يخفف من شقاء الوالدين ومن تهديد الغرباء و يكون الضحك وسيلة لتحقيق هذه الأهداف وغيرها [١٨].

وتستمر هذه المحاولات معهم بعد ذلك، وتتحول إلى رغبة خاصة في تحويل الكبير والمهم إلى شيء أقل مرتبة، ولكن من دون عنف مباشر أو عدوان. إن ممثلي الكوميديا المحترفين - كما أشار فيشر وروداً فيشر- ليسوا متطابقين في سلوكياتهم مع المهرجين، فالمهرجون يقتربون كثيرا من ضحاياهم، وتكون سخريتهم مباشرة وربما شديدة اللذوعة، أما ممثلو الكوميديا المحترفون فيعملون بالطريقة نفسها التي يعمل من خلالها علماء الأنثروبولوجيا، إنهم يراقبون الناس من بعيد، ويسعون من أجل كشف الغطاء عن اللامعقولية التي تضرب بجذورها في كثير من جوانب حياتهم اليومية، نجد أمثلة على ذلك أيضا في طفولة أحد ممثلي الكوميديا العالميين الكبار وهو شارلي شابلن، وأحد ممثلي الكوميديا العرب الكبار أيضا وهو نجيب الريحاني، فقد انفصلت أم شابلن عن زوجها حين كان شابلن طفلا صغيرا، وحُرِمَ والده حتى سن الثامنة - ثم دخلت أمه مصحة للأمراض العقلية، ثم مات والده بعد ذلك، كذلك مات والد نجيب الريحاني إثر أزمة مالية شديدة عصفت به، وكان نجيب مازال في الخامسة عشرة من عمره فقط، وكان عليه أن يتحمل المسؤولية بعد رحيل والده [١٩]. يشير شارلي شابلن كذلك إلى بعض ذكرياته المبكرة التعسة، والتي أثرت في حياته، فيما بعد، حين علم بنبأ إصابة أمه بالجنون وإرسالها إلى مصحة للعلاج في كاين هل قائلا «حين أخبروني بالأمر، لم أصدق، لم أبك، لكن اليأس أطبق علي، لماذا فعلت ذلك؟ أمي المرحة، والمليئة بالحيوية، كيف أمكنها أن تصاب بالجنون»، كان لدي انطباع غامض بأنها تخلصت من عقلها عن سابق إصرار وتصميم، وتخلت عنا وفي يأس، كنت أتخيلها تنظر إلي بصورة مبكرة للرثاء، قبل أن تسقط في الفراغ. وقد قارن فيشر وروداًفيشر بين ممثلي الكوميديا وغيرهم من الممثلين، فوجدا أن ما يميز ممثلي الكوميديا عن غيرهم أن رسالتهم تبدو كأنها تكمن في الكشف عن الفراغ أو التفاهة في حياة الناس، ربما من خلال سلوك فارغ أو تافه يقوم به ممثل الكوميديا، وكذلك في التحطيم أو التدمير للمقاهي أو التظاهر الفارغ، وأيضا تسليط الضوء على ما هو مناف للعقل أو الطبيعة في الحياة اليومية، إنهم يقومون بذلك، مع أنهم يشعرون- في الوقت نفسه - بعذاب الطفل المنبوذ [٢٠].

لقد اكتشف هذا الطفل طريقة إيجابية ومحببة في الحياة، أما غيره من الأطفال المنبوذين والمهددين فقد يلجؤون إلى أساليب أخرى أقل كفاءة في التكيف مع الحياة، قد يتمثل بعضها في أن يصبح هذا الطفل جانحا أو سيكوباتيا عدوا للمجتمع، أو سلبيا لامباليا يبحث عن مسارب أخرى يهرب إليها.

ليست لدينا معلومات كافية عن طفولة أو بدايات حياة فناني أو ممثلي الكوميديا العرب، لكننا نعرف بعض ما توافر حول ميل فؤاد المهندس – مثلا – إلى تقليد الحيوانات بالحركة والصوت، وحول إعجابه بنجوم الكوميديا أمثال جروشو ماركس، وشارلي شابلن، ونجيب الريحاني، وكيف كان يقلد بعض حركاتهم، وكيف كانت والدته تعاقبه بالضرب بعصا الخيزران على هذه الحركات، لكن ما نعرفه عن أسرته أيضا هو أنها كانت أسرة هادئة متوازنة [٢١]، ناجحة فليس هناك إمكان في ضوء المعلومات المتاحة لتطبيق نتائج فيشر وردا فيشر عليه، والأمر صحيح أيضا بالنسبة للفنان عادل إمام، حيث إن ما نعرفه هو أنه رأى يوما في طفولته وصباه الأول «بلياتشو» أو مهرج السيرك الذي يثير الضحك بملابسه المزركشة وطرطوره (غطاء رأسه) ووجهه الملون بالمساحيق والأصباغ، وأنفه المدبب باللون الأحمر، فقارن نفسه بهذا البلياتشو المضحك بلا ملابس مزركشة أو طرطور أو أنف أحمر، وقد ارتدى قناع التمثيل للمرة الأولى في مرحلة التعليم الابتدائي، فاشتهر بتقليد النماذج البشرية في المدرسة، والناظر والمدرسين وزملائه التلاميذ [٢٢]. إننا لا نعرف الكثير عن طفولة العديد من ممثلي الكوميديا العرب أو بداياتهم، لكننا نعرف شيئا عن نهايات بعضهم، حيث مات اسماعيل يس، وعبد السلام النابلسي، وعبد الفتاح القصري، وغيرهم في ظروف مادية وصحية شديدة البؤس والتعاسة.

الخصائص العامة لمبدعي الكوميديا

صنف زئيفي المبدعين في مجال الفكاهة إلى فئتين هما: المحترفون Professionals والمتطوعون Amateurs، وميز بينهما على النحو التالي:

أ ـ يقصد بالمحترفين هؤلاء الذين يكسبون عيشهم (رزقهم) من خلال تأليفهم للفكاهة ومنهم رسامو الكاريكاتير، وكتاب الكوميديا، والقصص الهزلية، والممثلون الكوميديون، أي كل هؤلاء الذين يكون «الناتج» الخاص بهم

معروفا، ويجري تذوقه وشراؤه بواسطة الناس. ويقع المرفهون Entertainers، الذين يقدمون المادة الفكاهية المكتوبة ويضيفون إليها، ضمن هذه الفئة أيضا، وبعضهم ذو شهرة كبيرة، منهم شارلي شابلن، وودي آلن في السينما، ونورمان لير في التلفزيون، وجيمس ثيربر Thurber في الأدب، وتشارلز آدامز في الرسوم الهزلية... إلخ.

ب - أما المتطوعون فهم هؤلاء الذين يستطيعون جعل الآخرين يضحكون من خلال تعليقات طريفة وسرد النكات، أو من خلال الملاحظات الساخرة، أو بعض الرسوم الهزلية. وهم لا يعتبرون الفكاهة حرفتهم الأساسية، ويعرف الأقربون منهم مدى تمكنهم من خلق جو مرح وفكاهة. مع الاختلاف بين المحترفين والمتطوعين، إلا أنهم يشتركون في قدرتهم الإبداعية الخاصة. وخلاصة النتائج التي قالها زئيفي حول هاتين الفئتين من المبدعين المتفكهين ما يلي:

أولا: بالنسبة إلى المتفكهين المحترفين:

١- الأغلبية الساحقة منهم من الرجال.

٢- جاء معظمهم من عائلات تنتمي إلى الطبقة المتوسطة الدنيا.

٣- عايش معظمهم صراعات بين الوالدين في المنزل.

٤- كانت أمهاتهم من المتفهمات والمشجعات لهم.

٥- في معظم العائلات كانت هناك نماذج (أو قدوات) للفكاهة والضحك.

٦- يعتبر مستوى تعليمهم الرسمي منخفضا إلى حد ما، وكانت المدرسة مكروهة لديهم، لكنهم، على كل حال، نجحوا في تعليم أنفسهم بأنفسهم، ومن خلال مدى متسع من المعرفة.

٧- تشكل الصعوبات الشخصية جانبا خاصا من دافعهم إلى اختيار الفكاهة كحرفة، وينظر إلى الفكاهة هنا على أنها طريقة فعالة لمواجهة القلق، أي كميكانيزم دفاعي.

٨- هم يمتلكون كذلك درجات مرتفعة من الذكاء (خاصة على اختبارات الذكاء اللفظية)، كما أنهم يمتلكون قدرات إبداعية مرتفعة.

٩- من الناحية الاجتماعية، هم أكثر ميلا إلى الانطواء، والكتاب أكثر انطوائية من المفردين.

١٠ - هناك رغبة خفية في القوة (السلطة) والهيمنة على الآخرين لدى معظمهم.

١١- هم أيضا مرتفعون في الانفعالية، وأقل اتزانا من الناحية الوجدانية مقارنة بالجمهور العام.

١٢- تظهر لديهم - على نحو متكرر - صور سلبية عن الذات، كما يتكرر أيضا لديهم ظهور القلق، والشعور بعدم الأمان، وعدم السعادة أيضا (٢٣).

ثانيا: بالنسبة للمتفكهين المتطوعين:

١- هناك عدد أكبر من الذكور مقارنة بالإناث بين المتفكهين المتطوعين.

٢- تكون الإناث المتفكهات أنفسهن أقل اتفاقا (أي أكثر تمردا) مع الصور النمطية السائدة حول الدول المرتبطة بالجنس (النوع) الخاص بالإناث مقارنة بالإناث غير المتفكهات.

٣- ينتج الذكور الفكاهة هنا أكثر من الإناث.

٤- تستمتع الإناث بالفكاهة أكثر من الذكور.

٥ - تكون عائلات المتفكهين هنا متحررة بشكل عام من الصراع كما توجد علاقات جيدة بين الطفل ووالديه.

٦- يلعب تقبل الأب دورا مهما في الخلفية الأسرية للمتفكهات، ويبدو أن تقبل الأم يكون أكثر أهمية بالنسبة للمتفكهين من الأولاد الذكور.

٧- العلاقة بين الذكاء والفكاهة هنا قوية، وهي أقوى ما تكون لدى الذكور مقارنة بالإناث.

٨- المتفكهون أكثر إبداعا من غير المتفكهين.

٩- الانبساطية هي السمة الاجتماعية المميزة للمتفكهين، إنهم منشغلون بالناس، مغرمون بالتفاعلات الاجتماعية، ومحبون للطرائف.

١٠- يحب الناس المتفكهين، ويستمتع المتفكهون بتلك الشعبية التي يحظون بها بين جماعاتهم.

١١- توجد لدى المتفكهين سمات قيادية، وقد تم ترشيح العديد منهم لبعض هذه المواقع أكثر من غير المتفكهين.

١٢- المتفكهون يتسمون بالاتزان الوجداني الانفعالي أكثر من غير المتفكهين، وهم أيضا جيدو التوافق اجتماعيا.

١٣- توجد لدى المتفكهين صور أكثر إيجابية عن ذاتهم، وهم أيضا أقل قلقا، وأقل شعورا بعدم الأمن، مقارنة بالأفراد الآخرين (٢٤).



مبدعي الكوميديا

وهناك دراسات حول بعض مبدعي الكوميديا عامة، وحول الممثلين منهم خاصة، ومن هذه الدراسات ـ مثلا ـ دراسة كلير A.Clare حول الممثل سبايك ميليجان، والتي قيل فيها إن المضحك الكبير هو غالبا مستودع بشري، أو ينبوع للألم والغضب والانفعال العميق، وان طفولته غالبا ما تكون عبثية الطابع أو لا معقولة، وإن هناك ميلا غلابا إلى التقمص المباشر للانفعال والشخصيات يكون موجودا لديه (٢٤). وهناك دراسات أخرى كثيرة عن آباء ممثلي الكوميديا في الغرب خاصة، وعن طفولة شابلن التعسة بسبب وفاة والديه مبكرا، والأب المدمن الكحوليات أو الغائب في حالة «ريتشارد بريور»، وحول ظروف الحياة المالية أو المادية التعسة، أو المليئة بالاضطرابات النفسية في حالة بتر سيلرز، وجيري لويس، وغيرهما، وكذلك المرض الجسمي والجنون والانتحار، أو النهايات التعسة في حالات توني هانكوك، وليني بروس، وسبايك ميليجان، ومارتي فيلدمان، وغيرهم (٢٥). لقد كان كثير من ممثلي الكوميديا الذين درسهم فيشر ورودافيشر من المهرجين في سنوات المدرسة، وهو أمر صحيح أيضا لدى كثير من ممثلي الكوميديا العرب، ومنهم، عادل إمام مثلا. كذلك كان كثيرمن هؤلاء الممثلين- كما أظهرت دراسات أخرى- غير دراسة فيشر ورودا فيشر لديهم قدرة على معرفة الحاجات والرغبات الأساسية لجمهورهم، كما أنهم كانوا يتسمون بالذكاء فوق المتوسط على الأقل، (المرتفع في حالات كثيرة) وكانوا من الذكور، ومن طبقات اجتماعية فقيرة، وقد كانوا يعتبرون أنفسهم أقرب إلى أمهاتهم منهم إلى آبائهم، وكثيرا ماكان يساء فهمهم في طفولتهم، كما أن نحو ٨٠٪ منهم قد تلقوا بعد ذلك بعض أشكال العلاج النفسي (٢٦).

كذلك أشار زئيفي إلى أن معظم المتفكهين الذين تمت دراستهم في الولايات المتحدة واسرائيل جاؤوا من جماعات منخفضة الدخل نسبيا، ورتبة عائلاتهم تنتمي إلى الطبقة المتوسطة الدنيا، ومعظمهم أيضا ينتمون إلى جماعات الأقليات، مع كثرة واضحة لليهود في العينة الأمريكية وكانت هناك صراعات كثيرة داخل عائلاتهم. وقد تحدث «وودي الن» عن المشاحنات المستمرة بين والديه، والتي لم يكن يجد وسيلة للتعامل معها، فكانت الوسيلة الدفاعية هي الضحك منها، أن يجد ما هو مسل أو طريف منها (٢٧).

في دراسة جويرتسك وجويرتسل - والتي تم فيها تحليل السير الذاتية لنحو ٣٠٠ شخصية مشهورة تنتمي إلى القرن العشرين، وجد أن ٢٤ منهم كان آباؤهم من المدمنين للكحوليات، وقد أصبح ١١ منهم من المتفكهين المشهورين، ومنهم برنارد شو الكاتب المسرحي الشهير كذلك فإنه عندما سئل أبوت (الشخص البدين في ثنائي أبوت وكاستيللو الشهير في السينما)، ما الذي يجعل شخصا مبدعا ؟ قال بدون تردد : «طفولة شقية» (٢٨).

بالطبع فإن الطفولة غير السعيدة لن تنتج متفكها إذا كان يفتقر إلى الموهبة.

كذلك كانت لدى معظم المتفكهين ذكريات غير محببة إلى حد ما حول المدرسة، لقد كانوا ناقدين للوضع الذي كان عليه النظام التعليمي، وكانت لدى كثير منهم آراء سلبية حول معلميهم. ومع تمتع كثير من المتفكهين بالذكاء المرتفع إلا أنهم كانوا يخفقون في المدرسة (يرسبون)، أو يحصلون على تقديرات متدنية فيها، ويشعرون بالاغتراب، ويرغبون في الهرب منها.

ومن ناحية أخرى، فإن كثيرا منهم كانوا يقرأون بكثرة، وقد وصف كثير منهم أنفسهم على أنهم علموا أنفسهم بأنفسهم، ويقول زئيفي إنه دهش من وجود عدد من المتفكهين الذين درسهم كانوا ذوي مستوى تعليمي رسمي منخفض جدا، لكن مع وجود ثروة كبيرة من المعرفة الثقافية في مجالات متنوعة (٢٩).

أظهرت دراسات زئيفي وغيره من الباحثين كذلك أن المتفكهين المحترفين أكثر ميلا إلى الانطواء من المتفكهين المتطوعين، وأن هناك أيضا رغبة لدى المتفهكين المحترفين في الشعور بأنهم يمتلكون القوة التي يتميزون بها على الآخرين، وأن الكتاب الساخرين خاصة منهم يريدون جعل الأفراد ينشطون ويأخذون بزمام الأمور في نضالهم ضد السلطة السياسية القائمة وإن كان هذا ليس القاعدة بطبيعة الحال، فبعض هؤلاء الكتاب يلعبون دورا مزدوجا: دور المعارضة، ودور المحامي في الوقت نفسه.

لكن حتى المؤدون المولعون بالسلطة أو القوة، يكون الشعور بأنهم يستطيعون التلاعب بجمهورهم ذا خاصية خاصة بالنسبة إليهم، كما لو كان الممثل الكوميدي يقول لنفسه إنهم يضحكون عندما أرغب في أن يضحكوا، ولا يضحكون عندما لا أريدهم أن يضحكوا (٣٠). بالنسبة إلى الجانب الانفعالي يُعد المتفكهون المحترفون من ذوي الانفعالية العالية. وتؤيد

الدراسات الحديثة الفكرة النمطية القديمة الخاصة بالمهرج الحزين(دموع المهرج)، وفي دراسات عديدة تحدث كثير من المتفكهين عن مشاعر الاكتئاب المتكررة التي تعاودهم، وأن الفكاهة كانت بالنسبة إليهم وسيلة من أجل المواجهة الفعالة لهذه المشاعر.

كذلك ظهرت مشاعر النقص وعدم الجدارة على نحو سائد في دراسات أخرى، فقد شعروا بأنهم منبوذون أو متجاهلون، ومن ثم مشغولون دائما بتقبل الآخرين لهم، وهم يبذلون مجهودا كبيرا لإقناع الآخرين، وربما أنفسهم أيضا، بأنهم يحبون الناس، وبأن العالم ليس سيئا كما يبدو. كذلك تبين من دراسات أخرى أن ممثلات الكوميديا يكن أكثر ميلا إلى الانغماس في فكاهات محقرة للذات أو مقللة من شأن المرأة، وبنسبة تصل إلى ٦٣٪ في أعمالهن، في حين حدث هذا التقليل من الشأن أو التحقير للذات بنسبة ١٢٪ لدى ممثلي الكوميديا الذكور، والأمر مرجعه أولا إلى المنزلة المعطاة للمرأة في المجتمع، وكذلك الميول والدوافع الخاصة بكتاب القصة أو السيناريو الذي تقوم الممثلة أو الممثلة بأدائه إضافة إلى عوامل نفسية واجتماعية أخرى.

في ضوء ما سبق كله يبدو أن هناك جانبا خاصا ما يكون موجودا لدى ممثلي الكوميديا والمهرجين وغيرهم من فئات المضحكين، يكون هذا الجانب موجودا منذ طفولتهم ثم ينضج بعد ذلك معهم، ويصبح أحد المكونات الأساسية لشخصياتهم، ويتمثل هذا الجانب في أنهم يطورون مهارة خاصة للفكاهة أو التفكه لديهم منذ الطفولة، وتكون هذه المهارة وسيلة متسمة بالكفاءة في التعامل مع الآخرين وتسليتهم، وتحويل غضبهم أو عدوانهم إلى ضحك وبسمات. وترتبط مهارة الإضحاك هذه بميل خاص للحصول على الموافقة والاستحسان من الآخرين، وكذلك برغبة في تأكيد تميزهم وطبيعتهم الخيرة التي تقدم للآخرين المتعة والفائدة، مع شعور خاص بتحمل أعباء مسؤولية قد تكون خاصة بالوالدين أو الإخوة في الطفولة، ثم إنها تتحول لتصبح رغبة عارمة في تحمل المسؤولية الخاصة بإسعاد المجتمع كله في المستقبل، عندما يصبح ذلك المتفكه الصغير نجما كوميديا كبيرا، وبالنسبة إليه شخصيا تكون الكوميديا والفكاهة والضحك وسائل مهمة في مواجهة القلق والغضب المرتبط ببيئة اجتماعية خاصة تسبب له في لحظات كثيرة الضيق والقلق، والشعور بالتهديد والخوف والانزعاج، وربما التجاهل لقيمة الفن المضحك ورسالته.

عرضنا في هذا الفصل ظاهرة الحمقى والمتحامقين وطائفة المهرجين ومضحكي البلاط، وأيضا ظواهر المهرجانات الاحتفالية التي سادت أوروبا خلال القرون الوسطى ومابعدها، أولا في ساحات المدن، وبعد ذلك في قصور الملوك والنبلاء. وعرضنا نظرية باختين الخاصة والمهمة حول هذه الظاهرة، وتمييزه بين الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية، وكيف انعكس هذا التمييز في الأدب الشعبي والأدب الرسمي، ثم تحدثنا عن ممثلي الكوميديا وطفولتهم وخصائصهم، وكيف يتشابهون مع مهرجي القرى ومضحكي البلاط القدماء وكيف يختلفون عنهم أيضا.

يهمنا هنا أن نقول إن فئة المضحكين لا تقتصر على المهرجين والحمقى ومضحكي البلاط وممثلي الكوميديا، فهؤلاء جميعهم أقرب الى مضحكي الأداء أو المؤيدين لفن الإضحاك، وثمة من يقوم أيضا بإضحاك غيرهم، ومنهم : كتاب الفكاهة المسرحية والسينمائية والتلفزيونية ومؤلفو النكات، ورسامو الكاريكاتير، ومقدمو البرامج التلفزيونية الفكاهية، أمثال جي لينو، أو زهدي نصار، وكتاب الزوايا الساحرة في الصحف، وكذلك من يطلق عليهم اسم الظرفاء أو الساخرين، أمثال محمد أنور البابا، وحكمت محسن، ودريد لحام، ونهاد قلعي، وعبد اللطيف فتحي، وعبد العزيز البشري، وحافظ إبراهيم، ومحمد عفيفي، ومحمود السعدني، واحمد رجب، وعبد السلام العجيلي، وحسيب الكيالي، وأحمد علوش، وكامل الشناوي، وإمام العبد، ومحمد مستجاب، وناجي جورج، وغيرهم، وقد ورد ذكرهم في كتب مثل : «الظرفاء» لمحمود السعدني، و«مشاهير وساخرون وصعاليك» لكمال سعد، و«مع الضاحكين» لحزين عمر، «وظرفاء من دمشق» لأكرم حسن العلي «ودفاع عن الضحك» لعبد الغني العطري، «وجحا الضاحك المضحك» للعقاد، «والفكاهة في مصر» لشوقي ضيف، وغيرها كثير وكثير مما ينبغي أن يكرس لها أكثر من فصل وأكثر من كتاب.

12 أمراض الضحك وأساليب العلاج به

عرف الضحك كعلاج لأوجاع الإنسان منذ القدم، فقد عرف الإنسان القديم أن للضحك فوائد جمة في ضغط الدم، والتنفس، وعمليات الهدم والبناء العضوية داخل الجسم، وصحة القلب، والجهاز الدوري، وإلى غير ذلك من الفوائد.

كما عرفت بعد ذلك فوائد أخرى للضحك، مثل فائدته في تقوية جهاز المناعة، وكذلك زيادة استرخاء الجهاز العصبي، وزيادة إفراز هرمونات الأندروفين في المخ، والتي هي بمثابة الحراس الطبيعيين المدافعين عن الجسم ضد الألم، والتوتر، وكثير من الأزمات الجسمية والنفسية. لقد اعتاد الإغريق - مثلا - أن يأخذوا مرضاهم ومصابيهم إلى منازل ممثلي الكوميديا كجزء من إجراءات المساعدة في علاجهم، وقد كان الجراح هنري موندفيل Henri de mondeville، الذي عاش في القرون الوسطى، يقول إن الجراح لا ينبغي له أن يهتم بعلاج الجسد فقط، بل بأن يحيط أيضا، بالحالة الكلية

«الضحك متطلب أساسي للجنون»

بودلير



لحياة المريض، وكذلك مقدار ما بها من بهجة أو سعادة، وقد كان يعطي أوامر مشددة لمرضاه بضرورة الابتعاد عن الغضب والحزن والكراهية. وقد نظر مدوجل - كما أشرنا خلال الفصل الثالث من هذا الكتاب - إلى الضحك بوصفه غريزة ذات قيمة بقائية، وذلك لأنه يعمل على تنشيط العمليات الخاصة بالتنفس، وكذلك الجهاز الدوري، وينتج منه أيضا إحساس عام بحسن الحال أو البهجة (١).

الضغوط النفسية والأمراض الجسمية

كان وولتر كانون W.Cannon الذي عاش في خلال ثلاثينيات القرن العشرين، من أوائل من أكدوا وجود التأثير السلبي للضغوط على الكائن، فعندما يواجه الكائن الحي موقفا خطرا تفرز الغدة الأدرينالية هرمونات مثل الإبينيفرين Epinephreine والنوربينيفرين Norepinephrine، فتخلق هذه الهرمونات حالة من عدم التوازن في أجهزة الكائن الحي الفسيولوجية، وهنا يصبح هذا الكائن محتشدا بالطاقة، بحيث إنه قد يشترك في نشاط وقتال ومواجهة للخطر أو أنه قد يهرب من الموقف المهدد له. وقد أطلق على هذه المجموعة من الأمراض اسم لزمة أعراض القتال أو الهرب Fight-flight syndrome، وهي اللزمة التي تدفع الكائن إلى توجيه وتحريك الطاقات التي تولدت بداخله نتيجة لإفراز هرمونات الأدرينالين بالطريقة التي يراها مناسبة (٢).

لكن وولتر كانون، ولأنه كان واثقا بأن الكائن الحي غالبا ما يعود، بعد قيامه بالنشاط المناسب، إلى حالة الاتزان الداخلي، فإنه لم يهتم بالنتائج السلبية المترتبة على استثارة مثل هذه الحالات. وقد كان هانز سيلايH.Selye خلال الثلاثينيات ثم الخمسينيات من القرن العشرين، هو الذي انتبه للآثار السلبية المرتبطة بعمليات الاستثارة الداخلية المرتبطة بالشعور بالخطر والتهديد التي وصفها كانون، ومن ثم بدأ الاهتمام بتلك الأعراض المشتركة التي تظهر في بدايات الأمراض المعدية، وكذلك عند التعرض للضغوط والمواقف المؤلمة، ومن الأعراض التي ظهرت هنا: تضخم قشرة الغدة الكظرية التي تفرز الأدرينالين، وكذلك حدوث قرح في الجهاز الهضمي، وأيضا تقلص في الغدة الصعترية التي ترتبط بجهاز المناعة وبعضلات الابتسام في الوجه

أيضا، تظهر هذه الأعراض عندما يتعرض الكائن للبرودة الشديدة، أو الحرارة الشديدة، أو أشعة إكس، أو الضوضاء، أو الألم الجسمي، أو النزيف، وعند قيامه بجهد عضلي شاق، أي، وعلى نحو جوهري، عندما يتعرض لمواقف وظروف ضاغطة ومسببة للضيق، كالقلق، والطرد من العمل، والظروف المادية، والاجتماعية، والنفسية، والبيئية السيئة.

عندما يوجد الأفراد في مثل هذه الظروف، تفرز مادة الجلوكوز، وكذلك الأشكال البسيطة من البروتينات والدهون من الخلايا الدهنية والكبد وبعض العضلات من أجل تغذية تلك العضلات الضرورية للقيام باستجابة المواجهة بالقتال أو الهرب، ويوزّع الجلوكوز على العضلات، مصحوبا بزيادة في معدل ضربات القلب وضغط الدم وحركة التنفس.

وعندما تتكرر الأزمات والضغوط في مثل هذه المواقف، فقد يعاني الكائن قلة مخزون المواد الضرورية للتوازن، فتستنفد هرمونات الأدرينالين، ويقل الجلوكوز الضروري لتزويد الجسم بالطاقة الضرورية التي يستعين بها في مواجهة الأزمات والضغوط (٢).

لقد أكدت البحوث التي أجريت بعد «سيلاي» كثيرا من نتائجه، وخاصة ما يتعلق منها بهذا التتابع، أو التسلسل، الذي يحدث لدينا عندما يطلق لدينا جهاز الإنذار الداخلي صوته الخاص، فينبهنا إلى وجود خطر ما ينبغي أن نواجهه بالقتال أو الهرب. لكن هذه البحوث قد تشككت أيضا في مدى صحة جانب واحد من نتائج سيلاي، وهو الجانب الخاص بنضوب أو ضعف كفاءة الغدة الكظرية، ومن ثم كم الأدرينالين الذي تفرزه مع تزايد الضغوط، فالدراسات الحديثة تقول إن الاستجابة للضغوط نفسها، أي ذلك النشاط الخاص بالأدرينالين والذي يحرك الشخص الواقع تحت تأثير التهديد، وفي اتجاه المواجهة أو الهرب، ونقص هذا النشاط، هو الذي يمكن أن يكون ضارا أو مدمرا وخاصة عندما يتجاوز هذا النشاط فترة زمنية قصيرة معينة.

فالاستجابة الخاصة بالأدرينالين، التي تكون مفيدة وضرورية في المواجهات التي تجري عبر فترة قصيرة من الزمن، هي نفسها قد تكون مدمرة أيضا بدرجة عالية عندما تحدث على نحو متكرر ولفترات طويلة من الزمن.

إن الضغوط بأنواعها المتعددة لها تأثيرات سلبية عديدة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

١ - فقدان الشهية للطعام والجنس، وحدوث اضطرابات في الجهاز الهضمي، قد تتفاقم فتحدث الغازات، وسوء الهضم، والقرح، والسكر (بسبب نقص الأنسولين) في ظل الضغوط، وإلى غير ذلك من الاضطرابات والأمراض.

٢ - حدوث عمليات نقص في النمو لدى الصغار، وحدوث اضطراب في العمليات التي يعيد الجسم بناء نفسه من خلالها، وخاصة بواسطة الكالسيوم، لدى الكبار، ومن ثم فالضغوط مسؤولية عن أمراض العظام لدى هؤلاء الكبار أيضا.

٣ - حدوث ضعف في جهاز المناعة لدى الصغار والكبار أيضا [٤].

الضحك والبكاء

تحدثنا في الفصل الثاني من هذا الكتاب عن الفيلسوف الضاحك (ديمقريطس)، والفيلسوف الباكي (هيرقليطس) وتحدثنا كذلك عن ارتباط الضحك بالبكاء في أساطير وطقوس حضارات عدة قديمة. وتحدثنا كذلك عن فكرة الانفعالات المختلطة لدى أفلاطون، خاصة في محاورة «فيليبوس»، وها نحن نعود إلى هذه الفكرة نفسها مرة أخرى، ولكن في مجال الأمراض والعلاج النفسي.

ففي حالات كثيرة نُظر إلى الضحك والبكاء على أنهما قطبان متعارضان، ارتبط الضحك بالبهجة والفرح، في حين ارتبط البكاء بالحزن والألم، لكننا كثيرا ما نلاحظ أيضا طفلا يبكي ثم يتحول فجأة إلى الضحك، أو كبيرا يضحك ومن عينيه تطفر الدموع، وقد يتحول حزن امرئ ما - في إحدى الجنازات مثلا - إلى انفجار ضاحك لا يمكن إيقافه، وتكون عملية الدغدغة لجسم الطفل مؤلمة في البداية، ثم مضحكة بعد ذلك، وثمة مظاهر وعلامات سلوكية أخرى تدل على أن هذا التقابل بين الضحك والبكاء ليس أمرا بهذه الحدة أو هذا التضاد.

صحيح أن هناك فروقا بين هاتين الظاهرتين الإنسانيتين، لكنها ليست فروقا بهذه الحدة - كما قلنا - فما هي، إذن، هذه الفروق الأساسية بين الانفعالات السارة والانفعالات المنقبضة أو المؤلمة، ومن ثم بين الضحك والبكاء؟

لقد لاحظ الباحث فراي Fry عام ١٩٩٢ أن الضحك يترتب عليه حدوث تغيرات فسيولوجية تشتمل على زيادة مصاحبة له في ضغط الدم ومعدل النبض والتقلص العضلي، وأن هذه الاستجابات نفسها تحدث أيضا عندما يرتفع مستوى القلق لدى الإنسان.

لكن الفرق الأساسي بين ما يحدث خلال الضحك وما يحدث خلال التوتر والقلق، عدا العوامل المسببة لهما، هو أن مثل هذه التغيرات تكون سريعة التبدد والتلاشي خلال الضحك بحيث يعقبها استرخاء عضلي سريع، وانخفاض في ضغط الدم ومعدل النبض، أما استمرار هذه التغيرات في حالة القلق فيكون أطول، ومن ثم تستمر التوترات والتقلصات العضلية، ومشاعر الضيق وعدم الراحة وعدم الاستقرار (٥).

باختصار إن الضحك يكون في بدايته مسببا لتغيرات جسمية لدى الضاحك مماثلة تماما لما يحدث في ظل الظروف المسببة للضغوط النفسية، لكن استمرار هذه التغيرات يكون أقصر كما تكون العودة إلى حالة الاسترخاء العضلي أسرع بعد الضحك.

يرتبط الضحك، وكذلك البكاء، بالمخ، ويقوم الجزء المسمى الهيبوتلاموس فيه، بدور مهم في النشاط الحركي والوجداني المتآزر في أثناء الضحك(وكذلك البكاء)، وهناك افتراض يقول إن الخبرة الانفعالية السارة ترتبط بنشاط جهاز يسمى الجهاز الطرفي Limbic system في المخ، وإن هذه الخبرة تعمل على إحداث التكامل في النشاط بين نصفي المخ الأيسر والأيمن، الأيسر لمتابعة التسلسل اللغوي في العملية، والأيمن لالتقاط التصور الكلي المتناقض فيها، وقد لوحظ كذلك أن السلوكيات المرتبطة بالبهجة، وتناول الغذاء، والجنس، وكذلك العدوان هي سلوكيات منظمة في مناطق في المخ، ترتبط بدورها بالحالات الجسمية والانفعالية المترتبة على الفكاهة (٦).

وهناك،الآن، افتراض قوي يقول بوجود مركز للضحك في المخ موجود في منطقة المهاد التحتاني أو الهيبوتلاموسHypothalamus، و هذا الهيبوتلاموس مركز موجود في المخ الأوسط يتحكم في الوظائف الخشوية الأمعائية، وكذلك في الجهاز العصبي المستقل، أي ذلك هو الجهاز الذي يحتوي على الأعصاب التي تنقل الرسائل بين الجهاز العصبي المركزي وبين ما يسمى بالعضلات اللاإرادية، بما فيها تلك التي تنظم القلب والكلى والكبد والأعضاء الداخلية

الأخرى وكذلك الغدد. وينقسم الجهاز العصبي المستقل بدوره إلى جهازين: السمبثاوي الباراسميثاوي، ولكل نشاطه، لكن أحدهما يعمل في العادة على النشاط، والآخر يكف النشاط، وهذا يشبه عمل دواسة البنزين والفرامل(البريك) في السيارة (٧).

يتحكم الهيبوتلاموس كذلك في دورة النوم وسلوك الأكل، وكذلك النشاط الجنسي، ونشاط الغدد، وكثير من الوظائف الحيوية الأخرى، ولن يكون مدهشا أن يكتشف العلماء أن السلوكيات التي تبدو مضادة أو مختلفة، كالضحك والبكاء، لها مراكز متجاورة، أو حتى متطابقة، في المخ. ولن يكون مدهشا كذلك أن يتوصل العلماء، من خلال اكتشافهم لمراكز الانفعالات والسلوكيات التي تخضع جزئيا للتحكم الإرادي مثل النوم والأكل والسلوك الجنسي والعدواني والضحك والبكاء، إلى تعديل هذه السلوكيات، وذلك من خلال استثارة المراكز المناسبة لها في المخ بطرائق معينة. ولن يكون مدهشا أيضا أن يكون هناك احتمال لاستثارة مراكز الضحك في أثناء حالات الاكتئاب، ومن ثم يتحول الشخص الباكي الحزين إلى شخص ضاحك سعيد. والمسألة ما زالت تأملية، وفي طور الاحتمالات، لكنها ممكنة، على الأقل من الناحية النظرية، وأيضا من خلال شواهد معينة عديدة تقوم على أساسها أساليب العلاج بالضحك، والتي قد تقوم على أساس استثارة مركز الضحك في المخ، ومن ثم يمتد النشاط الخاص بهذا المركز المجاور له الخاص بالبكاء، ويقوم بتغيير بنيته ومحتواه، ومن ثم تحدث هذه التغيرات الإيجابية التي نتحدث عنها.

أمراض الضحك

هناك بعض جوانب التشابه الظاهرية بين حالة الضحك وبعض المظاهر السلوكية والوجدانية المرتبطة ببعض الأمراض العقلية والنفسية والعصبية، كما أن الضحك قد يكون حاضرا في بعض هذه الأمراض على نحو واضح وخاص، وقد يكون حاضرا أيضا في بعض الاضطرابات السلوكية والاجتماعية والكيميائية، وحول هذا الجانب الخاص من الضحك يدور هذا القسم من هذا الفصل.

١ـ المتفكه والمجنون

قال الشاعر الفرنسي الشهير بودلير ذات مرة «إن الضحك متطلب أساسي للجنون»، أما المحلل النفسي المعروف وينيكوت فقد أشار إلى ارتباط حس الفكاهة بالصحة النفسية وبحرية الروح، وهو أمر يكون غائبا لدى المرضى النفسيين، هؤلاء الذين تكون «أرواحهم مسجونة» كما قال. وبعد تحليله لتاريخ الجنون لاحظ المفكر الفرنسي ميشيل فوكو أنه خلال العصور الوسطى كان حس الضحك لدى المجنون متمثلا في الضحك مقدما، أي «ضحك الموت». ووجد الكاتب والمؤلف المسرحي الإيطالي المعروف داريوفو، الفائز بجائزة نوبل عام ١٩٩٧، أن التماثل بين الممثل والمجنون إنما يكمن في أن الممثل يعيد اختراع الواقع، وإعادة اختراعه هذه هي نوع من الجنون، فالممثل يتحرك خارج الأطر والقواعد والأعراف الراسخة، وتتطلب الفكاهة - في رأيه - نوعا من الجنون العقلاني، وصفه بأنه جنون رياضي وهندسي.

لكن هناك فوارق عديدة بين الفكاهة والمرض العقلي المسمى الجنون، فالمتفكه يقيم صلة تفاعلية مع الآخرين، في حين يكون المجنون فاقدا لها، والمتفكه ينتج فكاهة (نكتة - دعابة - فيلما - مسرحية... إلخ) تتسم بالنظام، حتى لو كان هذا النظام خفيا، في حين تكون فكاهات المريض العقلي واقعة في براثن الفوضى، والمتفكه يعتمد على المرونة والخيال الإبداعي، في حين تكون العمليات العقلية للمريض العقلي واقعة في آثار التصلب والجمود العيانية، وأخيرا فإن المتفكه يعرف أنه متفكه، وأنه يتلاعب بالأفكار والكلمات والصور والأحداث، في حين يعتقد المريض العقلي في حالات الهذاء (الأفكار الثابتة المتسلطة مثلا) جدية أفكاره وضرورة قبولها كما هي على نحو محدد. إن المتفكه منفتح الذهن والتفكير، أما المريض العقلي فذهنه وتفكيره منغلقان.

مع ذلك، فهناك من يقول بوجود تشابه بين الفكاهة والجنون، ومن هؤلاء كما قلنا الشاعر بودلير، وأيضا بعض الباحثين أمثال ليفين M.Levin، الذي وجد تماثلا بين الفكاهة والمرض العقلي، فقال إن بعض النكات متطابقة من حيث بنيتها مع بعض اضطرابات التفكير لدى الفصاميين. فهناك اضطراب - كما قال - في الشكل، والمضمون في كل من الفكاهة والتفكير الفصامي، وإن هذا الاضطراب يشتمل بدوره على نقص في التمييز بين الرمز والموضوع، والمجرد والعياني، والتصوري والحرفي، المناسب وغير المناسب (٨). لكننا نقول إن هذا

التشابه هو من الناحية الشكلية فقط،أي من حيث المظهر العام للتفكير، فلدى المتفكه استبصار ووعي بفكاهته، أي بتفكيره، حتى لو كان هذا الوعي غير مباشر، أما المضطرب عقليا فيفتقر كثيرا إلى مثل هذا الوعي (٩).

من جوانب التشابه الظاهري بين الفكاهة والجنون ما يسمى بالتسوية أو التحريف للسياق Distortion of The context، وهو شكل من أشكال التغاضي أو التجاهل للتناقض وعدم الاتساق، والاستخدام للأفكار والأقوال المخالفة والمتعارضة والسلبية. وهناك تشابه ظاهري آخر بين الفكاهة والتفكير الفصامي، ويتمثل هذا التشابه في ذلك التوازن الخاص بين التدفق في التفكير أو التلقائية فيه - واللجوء إلى التأمل والنقد للأفكار، فالمتفكه تكون أفكاره متدفقة وكذلك الفصامي، لكن المتفكه يتوقف ويتأمل، ويعيد مسار تفكيره الى الطريق الصحيح، وهو ليس بالضرورة الطريق المباشر، حتى يصل إلى هدفه وهو الإضحاك، أما المضطرب عقليا، فيتدفق من دون توقف أو تعديل تفكير، ويعدل مساره من دون محاولة السعي في اتجاه تحقيق هدف معين من وراء هذا التفكير(١٠)، ذلك التفكير الذي يتسم بالتفكك والانقطاع والظرفية(ينتقل من موضوع إلى آخر من دون رابط واضح أو خفي).

هكذا تكون عناصر الاختلاف بين المتفكه والمجنون - في رأينا - أكثر من عناصر التشابه الظاهرية، ومع ذلك فإن هناك حضورا خاصا للفكاهة والضحك لدى العديدين المضطربين عقليا ونفسيا، ولدى غيرهم من الحالات التي وقعت في براثن هذا المرض العقلي أو العصبي أو ذاك، وثمة مظاهر مرضية أخرى للضحك نشير إليها فيما يلي:

٢ - الضحك والعدوان

أشارت تقارير حديثة إلى أن العنف الجماهيريMob violence والمجازر والمذابح التي تحدث عبر العالم، أحيانا ما يصاحبها الضحك، فخلال عام ١٩٩٩ ذكر كثير من المراقبين حدوث الضحك(غير السوي) في إندونيسيا وكوسوفو، وكذلك خلال المذبحة التي حدثت في ليتلتون في ولاية كولورادو بالولايات المتحدة الأمريكية، فوفقا لما قاله أحد الشهود الناجين من المذبحة، فإن القاتلين كانا يضحكان ويصرخان في ابتهاج، حينما كان: يقومان بالقتل (١١)، (١٢).

٣ـ وباء الضحك

تساعد مشاعر العداوة في إدراك وجود تهديد ما للشخص، ومن ثم تزيد معدل ضربات قلبه، ومعدل تنفسه، وتطلق هرمونات عديدة بداخله، وسواء أكان هذا التهديد تهديدا ماديا فعليا أم كان مجرد إدراك له، فإن الجسم يستجيب له من خلال استجابة المواجهة والقتال. أو الهروب، ولا يكون المخ في أحوال كثيرة قادرا على إدراك الفرق بين التهديد الحقيقي والتهديد المتصور أو المدرك فقط، وتظهر المعاناة لدى الفرد، وتظهر الضغوط النفسية بالطريقة نفسها أيضا وقد يواجهها الإنسان بالضحك (١٢).

في حالات الحزن والشعور بالفقد للأعزاء أو الممتلكات قد يبكي المرء أما في حالات البهجة والمرح فقد يشعر الإنسان بأنه يمتلك العالم، أو أنه قد اكتشف شيئا جديدا لم يكن يعرفه، خاصة عندما يستمع إلى نكتة جدية بارعة.

وحول ذلك يدور هذا القسم من هذا الفصل واضعا في حسبانه بعض الاضطرابات السلوكية والاجتماعية الأخرى.

ما علاقة الضحك المرض أو البكاء المرض بالإنتاج الطبيعي للفكاهة؟ إن هذه الحالات - كما يقول هيج - يمكنها أن تعطينا مؤشرات على المراكز والمسارات الممكنة في الجهاز العصبي التي تقوم بإنتاج الحالات الحركية المصاحبة للبهجة أو الحزن، كما أنه يمكننا من خلالها أن نعرف أن الضحك وكذلك البكاء غير المتحكم فيهما من الممكن أن يحدثا على نحو منفصل تماما عن الجوانب أو التأثيرات المتوقعة المرتبطة بالمرح أو الكآبة. هناك صورة مشهورة لـ «هتلر» يرقص خلالها بحماس بينما يعلو الضحك وجهه بعد أن سمع بسقوط فرنسا.

٤ ـ عدوى الضحك

«اضحك وسيضحك العالم معك»، هذه العبارة التي قرأتها للمرة الأولى منذ أكثر من عشرين عاما في مجلة «العربي» الكويتية حيث كانت تصاحب دائما أحد الأبواب الضاحكة في المجلة، قالتها الكاتبة إيلا ويلكوكس E.Wilcox (١٨٥٠ ـ ١٩١٩)، وتومئ هذه العبارة إلى أن الضحك يمكن أن ينتشر فيما يشبه العدوى، فهو ينتقل من فرد إلى آخر بسرعة، يحدث ذلك خلال تفاعلات الحياة اليومية العادية، ويحدث ذلك في قاعات السينما والمسرح، وغيرها.

لكن هذه الظواهر تتعلق بالعدوى الصحية أو الصحيحة للضحك، وثمة مظاهر مرضية أخرى لعدوى الضحك، منها ما حدث مثلا عام ١٩٦٢ في تنجانيقا (المعروفة الآن باسم تنزانيا)، ففي مدرسة دينية للبنات اللائي تراوحت أعمارهن بين ١٢ ـ ١٨ سنة، وفي قرية كاشاشا قرب بحيرة فكتوريا، وفي ٣٠ يناير من ذلك العام، انطلقت ثلاث فتيات في الضحك، وانتشرت أعراض عدوى الضحك التي يصاحبها البكاء، والهياج الحركي حتى وصلت العدوى إلى ٩٥ طالبة، ثم إلى ١٥٩ طالبة، مما اضطر المدرسة إلى أن تغلق أبوابها في ١٨ مارس من العام نفسه، ثم فتحت المدرسة أبوابها في ٢١ مايو، لكنها أغلقت ثانية بعد أن أصيبت ٥٧ طالبة بالعدوى. كانت النوبة الفردية للضحك تستمر من دقائق إلى ساعات قليلة، وتحدث من مرة إلى أربع مرات لدى الطالبات. وفي عدد قليل من الحالات استمرت نحو حوالى ستة عشر يوما، ولم تكن للضحك تأثيرات ضارة كبيرة على الفتيات، لكنهن كن بالطبع غير قادرات على متابعة دروسهن لأسابيع عدة بعد حدوث النوبة. وبعد أن أغلقت المدرسة أبوابها استمر الضحك، وانتشر لدى فتيات أخريات من خارج المدرسة وداخل القرية. وقد تأثر بهذه العدوى ٢١٧ من المراهقين من الجنسين، ومن تلاميذ المدارس الابتدائية، ثم انتشرت الظاهرة بعد ذلك إلى مدارس أخرى وصل عددها إلى أكثر من ١٤ مدرسة، ووصل عدد المتأثرين بها إلى أكثر من ألف شخص بعضهم كان من إخوان طالبات هذه المدرسة وأخواتهن وأقاربهن.

كان الحجز الصحي الإجباري للفتيات المصابات بالضحك هو الوسيلة الوحيدة للتحكم في الوباء. وبعد استبعاد وجود تسمم غذائي أو دوائي، أو التهابات في الدماغ قيل إن السبب سيكولوجي يتمثل في وجود حالة هستيرية حادة أدت إلى انتشار هذه العدوى في تلك المدارس والقرى، ولم توضح أسباب ظهور هذه الهستيريا في ذلك الوقت بالذات، أو في هذا المكان تحديدا.

لكن ملاحظة طبيعة النمط الذي انتشرت به هذه الظاهرة أدت إلى الاقتراب من التفسير لها، فقد كان أول من أصيب بهذه النوبات من الفتيات المراهقات في مدارس دينية مسيحية، ثم انتشرت بعد ذلك إلى أمهاتهن وقريباتهن من الإناث، ولم يصب الآباء بها قط، ولم يصب أي شخص من

وجهاء القرية أو كبارها، ولا رجال الشرطة فيها، ولا المدرسون، ولا أي شخص كان مرتفعا في تعليمه أو ثقافته، ومن ثم تأكدت فكرة العدوى الهستيرية [١٤].

ومع ما في المثال المذكور آنفا من تركيز على جوانب مرضية خاصة بالضحك، إلا أنه يؤكد أيضا البعد الاجتماعي في الضحك، ذلك البعد الذي قد يتجاوز أحيانا حدود المنطق والعقل حيث يذوب العقل الفردي في حدود العقل الجمعي، وحيث تلعب عمليات مثل التقليد والمحاكاة والقابلية للإيحاء دورها، وحيث تلعب الانفعالات والأفكار اللاعقلانية، بل وربما الغريزة، دورا مهما في الضحك، وفي سلوكيات أخرى تنتقل بالعدوى، مثل التثاؤب، والسعال، والنظر في ساعة اليد، والمشاركة في بعض الاحتجاجات السياسية عند رؤية الآخرين يقومون بها.

٥ ـ الضحك والمرض العقلي

أظهرت دراسات عدة أن القلق المرتفع يعمل على خفض حس الفكاهة، ومن ثم عملية التذوق لها لدى الناس. كذلك تؤدي الأمراض النفسية والعصبية إلى خلل ما في حس الفكاهة لدى المصابين بهذه الأمراض، بل لقد وصل الأمر ببعض العلماء إلى القول إن انهيار حس الفكاهة هو مكون جوهري في حدوث المرض العقلي وفي تكوينه أيضا، وحيث يفقد المريض الإحساس بالبهجة حتى في المواقف المضحكة. كذلك أظهرت دراسات أخرى أن المرضى الهستيريين يحبون حكي النكات ذات المضمون الجنسي، أما المرضى المصابون بالوسواس القهري فيحكون النكات البذيئة ذات الطبيعة الشرجية، ويفضل السيكوباثيون (المندفعون المضادون للمجتمع، المتبلدون انفعاليا الذين لا يفيدون من خبراتهم الماضية) النكات التي تشتمل على الاستغلال والتحايل على الآخرين، ويفضل المصابون بحالات البارانويا (حالات الشعور بالعظمة والاضطهاد الفصامية) النكات التي تظهرهم كأبرياء وضحايا للشر، وأما داخل مجموعة الفصاميين فكانت النكات تحكى بشكل غير منظم، ومحرف بشكل مسخي واضح [١٥].

يقول بعض الأطباء النفسيين إن الأشخاص الذين يعانون الفصام لا يشعرون بأدنى بهجة أو سرور، إن مخاوفهم وقلقهم المرتفع قد يمنعهم من النكات، ذلك لأنهم لا يبتسمون ولا يضحكون ولا يفهمون النكات، ولا يروونها،

بينما لا يوافق أطباء آخرون على ذلك، ويقولون إنهم شاهدوا كثيرا من البسمات والضحكات على وجوه المرضى الفصاميين، وقد حكى لهم بعض هؤلاء المرضى بعض النكات، لكن بسماتهم وضحكاتهم ونكاتهم كانت ذات طبيعة مختلفة عن ضحك الأسوياء، إنها تفتقر إلى الشعور الخاص بالبهجة والتفاؤل والأمل.

لعل أبرز فئات المرض العقلي صلة بالضحك هم المصابون بحالات الهوس Mania وهو القطب الآخر من المرض الدوري الذي ينتقل صاحبه من حالة إلى الحالة النقيض لها، والمسمى ذهان - الهوس الاكتئابManic- Depressive Psychosis، ففي أثناء الهوس تكون هناك درجة من البهجة الانفعالية الوجدانية الواضحة مع حدوث ضحك وقهقهات متكررة، ولا يكون هناك سبب موضوع محدد يجعل الشخص المريض هذا يضحك أو يقهقه هكذا ثم ينتقل بعد ذلك، من دون مبرر كافٍ، إلى الحزن والاكتئاب.

كذلك يحدث الضحك الذي لا يخضع للتحكم من جانب الفرد خلال ما يسمى بالضحك الهستيري، وهو قد يحدث على نحو جمعي لدى الجماعات، وفيما يشبه العدوى، وقد يحدث أيضا في الظروف المحزنة كما في تلك القصة التي حكاها أحد الباحثين عن بعض تلامذته الذين سمعوا بموت أحد أصدقائهم فنظروا إلى بعضهم البعض ثم استغرقوا في ضحك هستيري غير متحكم فيه (١٦).

يرتبط الاكتئاب بانخفاض في القدرة والإمكانية الخاصة بتذوق الفكاهة أو التعبير عنها أو إبداعها، وينخفض حس الفكاهة على نحو واضح أيضا لدى المصابين بمرض الوسواس القهري، ويرجع ذلك - خاصة - إلى حاجتهم كما يقال إلى ممارسة نوع من التحكم الصارم الجامد على كل شيء.

تعد الفكاهة لدى مرضى الفصام من الأمور التي استأثرت باهتمام كبير من جانب الباحثين، فمنذ بداية القرن العشرين لاحظ كريبلين أن الضحك السخيف وغير المبرر هو من الأعراض البارزة المميزة للفصاميين، وأن هذا الضحك هو أيضا غير منضبط، وليس له دلالة انفعالية أو تناسب وجداني.

وقال بلويلر إن هؤلاء المرضى عادة لا يعرفون لماذا يضحكون، فقد قالوا له - وهو الرائد في دراسات الفصام - إنهم يشعرون بأنهم كما لو كانوا مجبرين على الضحك.

كذلك درس العلماء الأنماط الفرعية للفصام في علاقتها بأنماط مختلفة من السلوكيات المرتبطة بالفكاهة. فلدى المريض، المصاب بفصام البارانويا يعاق الشعور بالفكاهة من خلال الصورة السلبية للعالم المسيطرة على المريض، والتي تتسم بغلبة الشك والخوف من أصوات تهدده وأعداء يترصدون له ويخططون لإيقاع الأذى به. أما لدى المريض المصاب بالفصام الكاتاتوني Catatonic (أو التخشبي) فإننا نجد الغياب الواضح للانفعالات والأفكار الداخلية، إضافة إلى حركات الجسم التي بلا هدف، والتي تكون معوقة. ولدى المصاب بفصام الهيبيفرينيا Hebephrenic، والذي يكون سلوك المريض فيه شبيها بسلوك الأطفال، يظهر الضحك، ولكن بطريقة غير مناسبة، في شكل سخيف وغير مناسب للزمان أو المكان، مما يشير إلى الغياب الواضح لوجود شعور سوي لديه بالفكاهة أو الضحك. إن ما يظهره هؤلاء المرضى الفصاميون [١٧] بشكل عام، هو وجود خلل في التفكير، واضطراب في تماسك اللغة وترابطها، وهما خلل واضطراب ينعكسان - من دون شك - في شكل الفكاهة ومضمونها وتذوقها وإنتاجها، في حين يغيب هذا الخلل وتظهر بدلا منه القوة والجدة والمرونة والإبداعية لدى الأسوياء، كما تكون لغة هؤلاء الأسوياء أيضا أكثر تماسكا ودلالة، وإن ظهرت من الناحية الظاهرية في شكل متفكك ومتناقض مما دفع بعض الباحثين إلى القيام بربطها بلغة الفصاميين، ومن ثم بتفكيرهم.

٦ ـ الضحك وأمراض المخ

أظهرت دراسات كثيرة أن اضطرابات الحالة الانفعالية أو المزاجية للناس هي من أبرز أعراض الذهان، ففي دراسة لـ كتنج Cutting أجراها عام ١٩٨٠، وجد أن اضطراب المزاج كان موجودا لدى ٨٥٪ من أفراد عينة دراسته، وقد كان ٣٤٪ من هذه النسبة مصابين بالاكتئاب، و١٨٪ من العدوانيين، و ١٦٪ في حالة شعور بالبهجة العامة، وهكذا [١٨].

كذلك قدمت الدراسات التي أجريت على مرض باركنسون أو الشلل الرعاش بعض الأدلة على وجود بعض مناطق المخ، وكذلك بعض الموصلات العصبية الخاصة فيه، تقوم بتنظيم الحالة المزاجية للأفراد، فخلال هذا المرض تحدث ارتجاجات أو رعشات وتصلب وتباطؤ في الحركة مصحوب بوجود تفكك أو انحلال

فيما يسمى العقد القاعدية Basal Ganglia في المخ كذلك لوحظت بعض الأعراض المرضيـة الأخـرى لدى المصـابين بهـذا المرض، ومنهـا أن نحـو ٩٠٪ من المصـابين به تحـدث لهم حـالات اكتئـاب، كمـا لوحظ أيضـا أنه إضـافـة إلى العـجـز الجـسـمي الواضح، فإن الانخفاض الذي يحدث في الموصلات العصبية في أجزاء معينة في مخ المريض قد يكون مسؤولا عن تلك التحولات العميقة التي تحدث لديه في حالته المزاجيـة. وقد أظهرت بعض الدراسات العـلاجيـة أن أعـراضـا سلوكيـة، مثل الانسحاب الاجتماعي والاكتئاب، كانت تتغير إلى عكسها على نحو مؤقت بعد إعطاء المريض دواء يتكون أساسا من مادة شبيهـة بمادة الدوبامين التي يفـرزها المخ،، فبعض المرضى يصبحـون بعد تعاطي هذا الدواء أكثـر حيوية وسعادة واستمتاعا بالفكاهة، لكن بعضهم الآخر يصبح أكثر هياجا واندفاعا من الناحية الحركية، إلى الدرجة التي يجب عندها، بالفعل، إيقاف التعاطي لهذا الدواء.

في ضوء ذلك كله يُفتـرض أن النشـاط المفـرط للمـوصـلات العـصـبـيـة المرتبطة بالدوبامين هو مـا يحـدث أيضـا في حـالات الهـوس Mania، والتي يحـدث فيهـا شعور شـديد بالابتهـاج، ومن دون مـبـرر واقـعي، وإضـافـة إلى الدوبامين افترض أيضا أن النقص أو الاستنزاف لمادة السيـروتوبين، وهي المادة التي تعمل على تيسير الاتصال بين الخلايا العـصـبيـة، والتي يزداد نشـاطهـا عندمـا نتلقي خبـرة سـارة مـعـينة، قـد يكون مـسـؤولا عن ذلك الاضطراب الوجداني الذي يحدث في مرض باركنسون (١٩).

اهتم باحثون آخرون كذلك ببعض حالات الإصابة التي تحدث في الفص الجبهي من المخ، والتي تصاحبها حالة انطلاق في السلوك، وألفة ممتدة وبهجـة في التعامل مع الآخرين، واستثارة شبيهـة بحالات الأطفـال حين يفرحون، مع احتمال حدوث تلاعب بالألفاظ وتوريات وتنكيت ومزاح هزلي لعوب، وغالبا ما توصف هذه الحالة بأنها بهجـة أو نشوة بلهاء أو حمقاء، وذلك مقابل البهجـة الحقيقيـة. إن هذه الحالات قد تشبه حالة الضحك الحقيقي لكنها تفتقر إلى العمق ولا تكون مفهومة من حيث مستواها أو سياقها العقلي أو الوجداني من جانب من يلاحظها.

من الأمراض الأخرى التي قد يصاحبها الضحك أيضا ما لوحظ من وجود خبرات سارة نوعا ما لدى مرضى الصرع، الذين يعانون بؤرا صرعية موجودة في الفص الصدغي الداخلي. كما لوحظت حالات سارة مماثلة أحيانا لدى بعض من

يعانون الشلل المتعدد، خاصة من حدث لديهم تدهور واضح في الناحية العقلية، وأيضا لدى المصابين بمرض أو ذهان كورساكوف، حيث تكون هناك معاناة كبيرة في الاحتفاظ بالموضوعات في الذاكرة، ويجري إخفاء هذه المعاناة أحيانا من خلال تزييفات، أي من خلال اختلاق بعض التفاصيل لملء الثغرات الموجودة في الذاكرة.

وهناك أيضا مرض هنتنجتون Huntington Disease، وهو مرض وراثي تحدث فيه حالات فقدان حادة للذاكرة، مع وجود حركات راقصة واضطرابات وجدانية تتسم بالتغير في المزاج من الاكتئاب أو القلق إلى الانتشاء والبهجة أحيانا [٢٠].

وهناك بعض الاضطرابات الأخرى ترتبط بمنطقة معينة في المخ حدثت فيها إصابة عضوية معينة، وفي مثل هذه الاضطرابات تكون الحالات المزاجية الطبيعية الخاصة بالسعادة أو التعاسة شبه غائبة تقريبا.

وقد أظهرت الدراسات الحديثة أن الضحك المرضي هذا غالبا ما يحدث بعض حالات الاحتشاء، أو الانسداد المتعدد في بعض مناطق المخ، مع احتمال وجود بعض حالات الشلل، وخاصة حين يرتبط الأمر بمجموعة الخلايا العصبية المختصة بتنظيم الحركات الإدارية، والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمخيخ، وتسمى العقد القاعدية [٢١].

في مثل هذه الحالات يحدث الضحك بطريقة لا تتناسب مع الموقف والحالة الخاصة بالشخص، وهو يحدث إما بطريقة تلقائية، وإما بأن يستثار بفعل حدث أو مثير غير محدد لا تكون له أي دلالة انفعالية مناسبة، ويحدث هذا الضحك من دون أن تصاحبه حالة من البهجة، وهناك عدة اضطرابات مخية حدث فيها مثل هذا الضحك، ومنها أمراض الخلايا العصبية الحركية، والتهابات الدماغ التي تعقب مرض باركنسون، والمرض الاهتزازي الرقاص Chord athetasis وهو اضطراب عصبي يتميز باختلاجات تشنجية في الوج والأطراف وغيرها. كذلك تحدث بعض الباحثين عن ظهور الضحك مصاحـ لمرض الصرع، وأنه قد يحدث قبل أو في أثناء أو بعد النوبات الصرعية، وقد تصاحبه انفعالات قوية أيضا [٢٢].

وهناك تفسيرات كثيرة لحدوث الضحك في أثناء بعض الأمراض العضوية في المخ بعضها يقول بوجود انفصال وتمايز بين النواحي الانفعالية أو الوجدانية والجوانب الخاصة بحركات الوجه الإرادية، وإن إنتاج الضحك

يكون إراديا ولاإراديا في الحالات السوية عندما يكون هناك اتصال بين الجوانب الوجدانية والجوانب الحركية الخاصة بالوجه والتنفس، ولكن في حالات المرض تحدث بعض أشكال التفكك والانفصال بين هذه المراكز في المخ بحيث يمكن أن يضحك المرء من دون بهجة حقيقية، وما زال هذا الأمر حتى الآن في طور التكهنات والمحاولات التفسيرية المؤقتة.

٧ ـ فقدان القدرة العضلية المفاجئ Cataplexy:

وهو نوبة مفاجئة من الضعف العضلي يحدثها الضحك أحيانا، وأحيانا يحدثها الغضب، أو غيرهما من أشكال الاستثارة الانفعالية أو الأفعال. خلال هذه النوبة قد ينهار المرء فيتحول إلى كومة من العضلات المنهكة، وهي حالة معاكسة تماما لما كان عليه إبان وقوفه أو جلوسه، وتستغرق هذه النوبة من ثوان قليلة إلى ٣٠ دقيقة، ويكون المريض، الذي تحدث له مثل هذه النوبات، منتبها وواعيا بما يحدث له أو حوله، لكنه يكون كذلك عاجزا عن الحركة الإرادية المناسبة، وخاصة خلال الدقيقة الأولى من النوبة، وأحيانا خلال النوبة كلها. ويقال إن مثل هذه النوبة تحدث لدى نحو من ٧٠ – ٨٠٪ من المرضى الذين يعانون النعاس المفاجئ Narcolepsy وعددهم ٢٥٠٠٠٠ (مائتان وخمسون ألفا) في الولايات المتحدة، وهو أيضا بمنزلة حال من النوم المرضي المفاجئ الذي يحدث في أثناء النهار، وهو من بين اضطرابات النوم وأمراضه ويسبب حدوث الفقدان المفاجئ لإرادة القدرة العضلية [٢٣]. إن هذه حال مثيرة للاهتمام يتحول الإنسان خلالها إلى شخص ضعيف من خلال الضحك، في حين أننا نسعى هنا، من أجل جعله قويا بالضحك.

٨ ـ غاز الضحك

وهو غاز أوكسيد النيتروز (N2O)، وهو مخدر مسكن للألم يستخدمه أطباء الأسنان بعد معالجته بطريقة معينة.

وقد اكتشفه جوزيف بريستلي J.Priestly عام ١٧٧٢، وهو العالم نفسه الذي اكتشف الأوكسجين قبل ذلك بعام واحد، وقد شعر بعض الذين استنشقوه عام ١٧٩٩ بالاسترخاء وحسن الحال والدوار والتهور، ويقال إن كثيرا من طلاب الكيمياء والطب وغيرهم من الكتاب والباحثين قد استنشقوه

منذ ذلك التاريخ، فتحت تأثيره يضحك المرء بشكل لا إرادي، ويؤدي حركات تمثيلية، ويتكلم كالحمقى، مما يجعل أصدقاءه، أو من ينظرون إليه يضحكون أيضا.

والشيء الذي يثير السخرية والتهكم - كما يقول بروفين- هو أن التأثير الترويحي لغاز الضحك هو الذي قاد إلى اكتشاف التخدير الطبي، فعندما كان طبيب الأسنان هوراس ويلز H.Welth يشاهد أحد العروض الفنية الجماهيرية التي يتم استنشاق غاز الضحك فيها لاحظ أن أحد المتطوعين في هذا العرض، والذين خضعوا للآثار السمية للغاز، لم يجفل أو يخاف عندما حدثت له حادثة مؤلمة، ومن ثم فكر ويلز مباشرة في بعض الفوائد الممكنة لهذا الغاز في طب الأسنان، ولذلك قام في اليوم التالي بخلع ما يسمى «ضرس العقل» الخاص به شخصيا تحت تأثير هذا الغاز، ولم يشعر بالألم، ومنذ تلك البداية التي حدثت في ١١ ديسمبر ١٨٤٤ أصبح هناك علاج غير مؤلم لمشكلات الأسنان الشديدة الإيلام.

في العام التالي استخدم الطبيب د.ت. مورتون W.T.Morton مخدر الأثير في جراحة طبية، وظهرت فوائده وتأثيراته البالغة، ومن ثم بدأ الاهتمام الكبير يتراجع عن غاز الضحك وإن ظل يستخدم حتى الآن للتحكم في الألم والقلق لدى المرضى في عيادات أطباء الأسنان، وهم هؤلاء الأطباء الذين مات بعضهم في البداية عندما استخدموا غاز الضحك على أنفسهم بكميات غير متحكم فيها، وقد وجدت أقنعة الغاز مربوطة بإحكام على وجوههم.

إن الضحك الذي يستثيره هذا الغاز ليس من قبيل الضحك اللاإرادي تماما الذي يندفع في نوبات لا يمكن التحكم فيها، لكنه، وكما يقال، له تأثيراته الواضحة في زيادة إفراز الأندروفينات، وهي مستودع المواد الشبيهة بالأفيون، والخافضة للشعور بالألم في المخ [٢٤].

وربما كان هذا الغاز، مثله مثل المخدرات والعقاقير الأخرى المثيرة للضحك (مثل الماريجوانا والحشيش والكحوليات وعقار إل - إس - دي L.S.D)، يعمل من خلال آلية تمزج بين الكف لنشاط معين في المخ، والاستثارة له أو لغيره أيضا، مع تضخيم خاص لآثار بعض العوامل الاجتماعية التي تستثير الضحك كل يوم، كالتواجد مع الآخرين مثلا.

الضحك والشفاء من الأمراض

تحدثنا عن أمراض الضحك، ونتحدث الآن عن الآثار الإيجابية للضحك في الجسم والعقل، وكذلك كيفية استخدام الضحك في العلاج النفسي بوجه خاص.

أولا: الآثار الإيجابية للضحك

١ ـ الضحك والجهاز المناعي

نحن نعرف، الآن، أن الضغوط النفسية يمكنها أن تخلق حالة فسيولوجية غير صحيحة، فهي تعمل على زيادة التوتر العضلي، وزيادة ضغط الدم، وتسبب ضعفا في جهاز المناعة.

لقد وجدت دراسات حديثة أنه قد حدثت زيادة في تركيز بعض الأجسام المضادة في لعاب بعض الأفراد الذين كانوا يشاهدون بعض الأفلام والمسلسلات والبرامج الكوميدية، وأن هذه الأجسام معروف عنها أنها تحمي الجسم في مواجهة الإصابات أو العدوى التي تحدث للأجهزة التنفسية والمعوية، كذلك لاحظت بحوث أخرى أن تركيز الهرمون المسمى (Imunoglobulin) (IGA)، وهو بروتين للمناعة موجود في الدم، كان أعلى لدى الأفراد الذين يستعينون بالفكاهة والضحك كأسلوب لمواجهة الضغوط والأزمات النفسية.

لقد أظهرت عدة دراسات حديثة أن هناك تغيرات فسيولوجية إيجابية تصاحب لجوء الإنسان إلى الفكاهة والضحك كأسلوب لمواجهة الأزمات والضغوط النفسية، فالضحك يعمل على خفض الشعور بالألم، وكذلك خفض احتمالات التعرض لأمراض القلب من خلال توسيعه للشعب والشرايين المتصلة بالقلب، وزيادة وصول الأوكسجين إليها، كما أنه يقوي الاستجابات المناعية، كما يعمل على شعور المرضى بتحسن الحال بشكل عام.

لقد ذكر جون دياموندJ.Diamond مثلا أنه بسبب وجود ارتباط تشريحي قوي بين عضلات الابتسام (الموجودة في الوجنات) وبين الغدة الصعترية Thymus (الموجودة قرب قاعدة العنق) فإن استخدام عضلات الابتسام يساعد على تقوية الغدة الصعترية، ولأن هذه الغدة تلعب دورا مهما في جهاز المناعة، فإن تقويتها أو تحسينها من خلال الابتسام مثلا قد يعمل بدوره على تقوية جهاز المناعة أيضا.

فإذا كانت الضغوط والتأثيرات السلبية لأحداث الحياة يمكنها أن تضعف جهاز المناعة لدى الإنسان، ومن ثم يقع في براثن أمراض عديدة، فإن العلماء يفترضون الآن أن الفكاهة والضحك والحالة الانفعالية والوجدانية الإيجابية يمكنها أن تصبح بمثابة الترياق الطبيعي لحالات ضعف جهاز المناعة لدى الإنسان، أو يمكن هذه الحالات الإيجابية أن تعزز نشاطات هذا الجهاز وتقويها.

لقد أجريت دراسات عديدة هنا من خلال استخدام البروتين المسمى Salivary Immunoglobulin A (s- IgA)، والموجود في لعاب الإنسان، وذلك بسبب بساطة تركيبه، وقلة تكاليف جمعه ودراسته، وكذلك ما قيل عنه من أنه يمثل الخط الدفاعي الأول للجسم ضد الإصابات الفيروسية والبكتيرية التي تصيب الأجزاء العليا من جهاز التنفس لدى الإنسان. وقد استهل ديلتون Dilton وزملاؤه هذه الدراسات وبدأوا في نشر نتائجهم منذ عام ١٩٨٥ وما بعده، وقد وجدوا أن الضحك الذي يحدث من خلال مشاهدة بعض الأفراد لشُرُط فيديو فكاهية يؤدي إلى زيادة دالة في تركيز بروتين الإميونوجلوبولين هذا في اللعاب، كما وجدوا ارتباطا مرتفعا أيضا بين تركيز هذا البروتين في اللعاب وبين بعض المقاييس النفسية التي تقيس أساليب مواجهة الضغوط النفسية بالفكاهة والضحك (٢٥).

كذلك أظهرت دراسات أخرى أن الأفراد الأقل ميلا إلى الفكاهة والضحك، يقل تركيز هذا البروتين في لعابهم، ويصبح موجودا في أدنى درجاته، وخاصة عندما تتكاثر عليهم أحداث الحياة اليومية الضاغطة والمزعجة، أما الأشخاص ذوو حس الفكاهة المرتفعه فتحدث لديهم أقل تغيرات ممكنة في تركيز هذا البروتين في اللعاب عندما يواجهون ضغوطا أو أحداثا يومية بغيضة أو مزعجة (٢٦).

٢ ـ الضحك والضغوط النفسية

لقد حاول توماس هولمزT.Holmes وريتشارد راهيR.Rahe في ستينيات القرن الماضي الكشف عن العلاقات بين الخبرات الشخصية والصحة. فاهتما بدراسة أحداث الحياة ذات التأثير السلبي في حياة الإنسان، وقالا إن أهم الخبرات ذات التأثير السلبي هي، وعلى التوالي: وفاة الزوج أو الزوجة –

الطلاق - وفاة أحد الأقارب - الإصابات الشخصية والأمراض - الفصل من العمل - التقاعد - الحمل (بالنسبة إلى المرأة) - المشكلات الجنسية - التغيرات في الحالة المالية(إلى الأسوأ أو حتى إلى الأحسن) - تغيير العمل - المشاجرات الأسرية ... إلخ [٢٧].

إن هذه الخبرات وغيرها من الخبرات السلبية هي التي تؤدي إلى ظهور ذلك الشعور الخارجي بالضغط النفسي، فما الضغط النفسي هذا؟

يشير مفهوم الضغط في أبسط معانيه - كما يقول عبد الستار إبراهيم - إلى أي تغير داخلي، أو خارجي، من شأنه أن يؤدي إلى استجابة انفعالية حادة ومستمرة، وتأتي الضغوط من الخارج كالأعباء اليومية، وضغوط العمل، والتلوث البيئي، أو بسبب عوامل عضوية داخلية، كالإصابة بالأمراض، ومن الأمثلة التي يذكرها إبراهيم على هذه الضغوط ما يلي:

١ - الضغوط الانفعالية والنفسية (القلق، الاكتئاب، المخاوف المرضية).

٢ - الضغوط الأسرية، بما فيها الصراعات والأسرية، والانفصال، والطلاق، وتربية الأطفال... إلخ.

٣ - الضغوط الاجتماعية كالتفاعل مع الآخرين، وكثرة اللقاءات أو قلتها، والإسراف في التزاور والحفلات... إلخ.

٤ - وهناك ضغوط العمل كالصراعات مع الرؤساء، وضغوط الانتقال كالسفر، والهجرة، والضغوط الكيميائية، كإساءة استخدام العقاقير والكحول...إلخ [٢٨].

الضحك،بالطبع، لا يخفض أسباب الضغوط النفسية، لكنه يخفض عملية الشعور بها، فهو قد يجعل الإنسان يتجاوز أزمة مؤقتة، لو كان قد استسلم لها، ربما أدت إلى آثار صحية سلبية، ومن ثم يتفاقم الشعور بالضغط لديه. لقد أظهرت دراسات حديثة أن الاسترخاء الفسيولوجي، وخفض التوتر العضلي الذي يحدث عقب الضحك له تأثير تطهيري، وأنه يماثل في هذا ذلك الأثر الذي يحدث في الجسم عقب القيام بتدريبات معينة للاسترخاء العضلي، فعندما نضحك تكون الاستجابة الأولية للجسم هي تقلص عضلات الصدر والبطن وزيادة في ضغط الدم. وقد يزداد معدل النبض ويفرز هرمون الأدرينالين في مجرى الدم، ثم تحدث فترة من الاسترخاء بعد ذلك قد ينخفض عندها ضغط الدم ومعدل النبض إلى

المستويات الأساسية التي كانا موجودين عندها، بل ربما إلى ما هو أدنى منها، وقد تستمر فترة الاسترخاء هذه في الجهاز الدوري نحو٤٥ دقيقة بعد الضحك (٢٩).

وبسبب حدوث تنفس واضح وسريع خلال الضحك، تكون هناك زيادة في استنشاق الأوكسجين وإفرازه، وفي نشاط الجهاز التنفسي بشكل عام، وإن أثر ذلك في الجسم يعادل الاستجابات الصحية الإيجابية للجري ذاته. وأنه يساعد على إنتاج مادة الأندروفينات في المخ، وهي مادة تماثل الأفيون ومشتقاته من حيث التأثير، فتخفض الشعور بالألم، وترفع الشعور بالمتعة، وتمارس تأثيرها في مراكز الألم ومساراته في المخ، فتخفض الشعور بالألم إذا كان موجودا، أما إذا لم يكن الألم موجودا فإن تأثيرها يكون مضاعفا، وقد يصل إلى حد الانتشاء، ويرفع مستوى إنتاج هرمون الأدرينالين الذي يواجه الإنسان من خلال الأزمات والمشكلات الجسمية والنفسية.

وقد وجد أن هذه التغيرات الجسمية المصاحبة للضحك لها تأثيراتها النفسية المهمة أيضا حيث حدث تحسن في الذاكرة والتعلم والإبداع وتزايد في النشاطات التفاعلية لنصفي المخ الأيمن والأيسر لدى كثير من الأسوياء والمرضى مع تزايد ضحكهم من القلب.كذلك ينخفض التوتر الناجم عن الخوف والقلق والحزن والغضب عندما نقوم بالضحك.

٣ـ الضحك وخفض الشعور بالألم

أظهرت دراسات عدة كذلك أن الضحك يساعد على خفض الشعور بالألم، فالضحك يساعد على إفراز هرمونات تسمى بيتا اندروفين في المخ، وهذه بدورها تؤثر في المستقبلات الحسية وتخفض الحساسية للألم.

ثانيا: العلاج بالابتسام والضحك

منذ سنوات عدة سافر رجل يدعى جيليت بيرجس G.Burgeis، وكان شاعرا غير مشهور، إلى باريس، وخلال زيارته هذه ذهب إلى محاضرة غيرت حياته فعلا، فقد بدأ المحاضر عرضه بأن طلب إلى كل الحاضرين أن يضحكوا، وكان بيرجس يمر خلال تلك الفترة بأزمات

عاصفة في حياته جعلته غير قادر على الضحك أو الابتسام، لكنه في تلك الليلة، وخلال تلك المحاضرة، لم يستطع أن يمنع نفسه من التبسم والضحك.

لقد كان الطلب الذي اقترحه المحاضر على جمهوره بسيطا: أن يضحكوا، فضحكوا، ولم يستطع بيرجس إلا أن يجاريهم في ذلك، لقد انتقلت العدوى إليه، وقبل أن يدرك السبب شعر بأن حالته قد تحسنت حقا.

في اليوم التالي قطع بيرجس صورة وجه يبتسم من إحدى المجلات ووضعها على حائط في غرفته، وفي كل مرة كان ينظر إلى ذلك الوجه المبتسم، كان يبتسم أيضا. ثم إنه بدأ بعد ذلك يجمع صورا عدة لأشخاص يبتسمون ويضحكون، فتجمع لديه ما يشبه الكتاب (الألبوم) من هذه الصور، وذات يوم عرضه على إحدى المرضات فأخذت الكتاب إلى المستشفى وعرضته على الأطباء والمرضى، فشعر كل من رأى الكتاب أنه بالفعل أحسن حالا. واستمر بيرجس يجمع الصور الضاحكة، ويشكل منها ألبومات، ويرسل بها إلى أصدقائه الذين يعانون متاعب وأزمات، وفي كل مرة كانت تصله إفادات بأن أحوالهم قد تحسنت [٣٠] إن الابتسامة الحقيقية - كما يعتقد الدكتور جون دياموند - أو حتى النظر إلى ابتسامة يمنح المرء ما يسمى بطاقة الحياة Life energy، فكلنا يعرف - كما يقول دياموند - مدى ما تشتمل عليه الابتسامة من جمال وفوائد، فللابتسامة فوائد علاجية فعلية في رأيه، وفي كتابه «الجسد لا يكذب» The Body doesn't lie قال إن الابتسام يساعد على تقوية الغدة الصعترية، وهي أحد أجزاء الجسم التي تسهم على نحو صحي في تقوية الجهاز المناعي للإنسان، وذلك لوجود روابط جسمية قوية بين عضلات الابتسام وهذه الغدة المهمة كما أشرنا سابقا [٣١]. في كتابه «تشريح المرض كما أدركه مريض» Anatomy of illness as perceived by a patient ذكر نورمان كوزينز إنه استطاع أن ينام من دون ألم، ومن دون مخدر عدة ساعات بعد أن ضحك بعمق [٣٢].

الضحك كأسلوب فعال في مواجهة الضغوط

عندما بدأ نورمان كوزينز N.Cousins دراسته للفكاهة خلال سبعينيات القرن العشرين اكتشف أن الحالات الوجدانية الإيجابية تعمل على تعزيز حالة الشفاء الجسمية والجسدية من الأمراض، وفي كتابه المسمى «الرأس أولا:

بيـولوجيـا الأمل» Head first: The biology of Hope، والذي نشـر قـبل وفـاته مـباشـرة عـام١٩٩١، ذكـر أن الضـحك المسـتـمـر ينشط زيادة إفـراز مـادة الأندروفين في المخ، وهذه المادة كما ذكرنا سابقا هي بمثابة المورفين الطبيعي الذي يفـرزه الجسم، والذي يقـلل من شـعـورنـا بالألم، فنحن عندمـا نضـحك نشـعـر بأننا أفـضـل، وذلك لأن الأندروفين يـعـمل على خـفض شـعـورنـا بالألم الجسـمي والنفسي، وقـد أشـارت بحوث تـالية أيضـا كمـا ذكـرنـا إلى أن مـادة الأندروفين تعـمل أيضـا على تنشيط الجهاز المناعي في الجسم ومن ثم تزيد من قدرته الخـاصـة على مـواجهة الأمـراض. وهكذا يكون الضحك كمـا أشـار بعض الباحثين هو أرخص دواء يمكن أن يكتشفه الإنسان [٣٣].

علم نفس التفاؤل

عندما بدأ مارتن سليجمان M.Seligman في ممارسة دوره كرئيس لجمعية علم النفس الأمـريكيـة عـام ١٩٩٨ بدأ يطالب علمـاء النفس بتـوجيه قـدراتهم ومواهبهم نحو محاولة فهم مـصادر المرونة الجسدية والنفسية Resilience، أي قدرة الإنسـان على التكيف جسـديا ونفسـيا مع أي طارئ ألم به، والتي تمكنه كذلك من استعادة الحيوية إثر بلاء لحق به، ومن ثم أطلق سليجمـان مصطلح علم النفس الإيجـابي Positive psychology، فـقـد رأى أن الرسـالة الجـديدة التي ينبغي أن يلزم علماء النفس أنفسهم بها هي الحركة بعيدا أو إلى ما وراء النمـوذج الطبي الذي سـاد تاريخ هذا العلم، والذي يركـز على دراسة الأمـراض والنقـائص العقليـة، وأن يـتـجـهـوا - بدلا من ذلـك - إلى مـحـاولة فـهم المصـادر والينـابيع السـيكولوجيـة للأمل والتـفـاؤل والشـجـاعـة والسـعـادة ومـا شـابه ذلك.ومع أنه لم يـذكـر الفكاهة - كمـا يشيـر ليفكورت - إلا أنه لا بد من أنها كانت متضمنة في هذه الدعوى من دون شك [٣٤].

يقول ليفكورت إنه خلال سبعينيات القرن العشرين طرح أحد تلاميذه، وهو كـارل سـوردوني .C.Sordoni، فكرة أن الفكاهـة من الممكن أن تسـتـخـدم بوصـفهـا اسـتـراتـيـجيـة مهـمـة لمواجهـة الأزمـات، أي أنهـا تعـكس قـدرة خـاصـة على مـواجـهـة الـتـحـديات التي يواجـهـهـا المرء، أو التي قـد تؤثر سـلبـا في الشعور بالاحـترام للذات الخاص به، ومن ثم ضرورة تجاوز هذه التحديات، ولذلك فـإن الفكاهة - كـمـا قـال سـاردوني - يمكن أن تكون بديلا إيجـابيـا

يقاوم من خلاله المرء التهديدات التي يواجهها بدلا من مواجهة هذه التهديدات من خلال أساليب دفاعية غير ملائمة. ويقول ليفكورت إنه بسبب اهتمامه هو شخصيا بموضوع مركز الضبط Locus of control بوصفه مؤشرا إلى الاستراتيجية التي يلجأ إليها المرء في تفسير نتائج سلوكه (فهل نتائج هذا السلوك ترجع إلى إرادته وتحكمه الداخلي الخاص، أو إلى الظروف الخارجية كالحظ مثلا، راجع الفصل الخامس من هذا الكتاب) فإن عملية المزج بين الفكاهة وأساليب المواجهة للضغوط النفسية كانت أمرا حتميا (٣٥).

إن الإنسان الذي يواجه إحباطات ومشكلات نفسية وجسمية واجتماعية ومادية قد يواجه إحباطاته ومشكلاته وضغوطه هذه من خلال أساليب مواجهة Coping styles إيجابية ومنها: الصلاة، والصداقة، والحب، والضحك، والمزيد من العمل والقراءة والتأمل والتفاؤل والأمل... إلخ، أو من خلال أساليب مواجهة سلبية، هي بالأحرى أساليب هروب، ومنها: اللجوء إلى المخدرات والكحوليات، واللامبالاة، والشعور بلا جدوى الحياة، والاستغراق في النوم، واليأس، والاكتئاب، والانتحار.

إن حس الفكاهة في ضوء التصورات العلمية الحديثة هو بمثابة استجابة المواجهة القائمة على أساس الانفعال والتي توقف أو تعوق استمرار الشعور بالمشقة أو الضيق الانفعالي، ومن ثم تقلل انزلاق المرء نحو المرض. إن حس الفكاهة، يعمل على تدمير المشقة أو الحالة الضغطيةStressfulness الخاصة بخبرة سلبية معينة، ومن ثم يقلل من تفاقم تأثيرات هذه الخبرة السلبية، أو تحولها إلى حالة مرضية. لقد أظهرت دراسات حديثة عديدة أن الفكاهة هي عامل معدل Moderator للخبرات السلبية المرتبطة بالضغوط النفسية والجسمية، وإنها أسلوب فعال يوجد في منطقة وسطى موجودة بين الأحداث المسببة للضغوط وبين الاضطرابات الانفعالية. وعندما يستخدمها المرء بشكل مناسب، فإنه بذلك يعمل على تعديل هذه الضغوط النفسية والاجتماعية، فيقلل من تأثيراتها السلبية، ومن ثم تقل احتمالات وقوع المرء في براثن الاضطرابات الانفعالية، والتي من بينها القلق الشديد، والاكتئاب، واليأس، وكذلك ما يترتب على ذلك من أمراض جسمية أو حتى عقلية (٣٦).

الاعتبارات الأولى

نحن نحتاج جميعا إلى الفكاهة والضحك والتفاؤل والأمل، بصرف النظر عما إذا كنا مرضى أم لا، لكن الفكاهة تستخدم كذلك في علاج حالات المرض الفعلية وهناك عدد من الأمور الأولية التي ينبغي وضعها في الحسبان قبل التصدي لاستخدام الأساليب التي سنذكرها في العلاج بالفكاهة والضحك، وأهم هذه الأمور ما يلي:

١ - أهمية وضع الخصائص المميزة للشخص الذي يخضع للعلاج بالضحك في الحسبان، وأهم هذه الخصائص هي: سمات شخصيته، تعليمه، نوعه(ذكر /أنثى)، عمره، مدى ما يتمتع به من حس الفكاهة (وهنا يمكن استخدام بعض المقاييس المتاحة الآن في قياس هذا الجانب لدى الأفراد)، نوع المرض، أو سوء التوافق الذي يعانيه، وغير ذلك من الجوانب المميزة للشخص.

٢ - إن العلاج بالضحك يحتاج إلى أطباء أو معالجين نفسيين متخصصين في هذا النوع من العلاج، فليس أي متخصص في علوم النفس أو الطب النفسي أو الإرشاد النفسي يصلح لممارسة هذا العلاج، فلو كان المعالج ميالا، مثلا، إلى الانطواء والتحفظ والمحافظة والاكتئاب والسلبية، فإن فرص نجاحه في استخدام هذا العلاج ستكون أقل، والعكس صحيح أيضا.

٣ - أهمية وضع طبيعة المرض أو الاضطراب النفسي، الذي نستخدم هذا النوع من العلاج معه، في الحسبان، فبعض الأمراض قد لا يصلح معها هذا العلاج، ومنها مثلا بعض اضطرابات وإصابات الجهاز العصبي، ويكون هذا العلاج أفضل عندما يكون الاضطراب أقرب إلى ما يسمى بالأمراض العصابية، وخاصة المرتبطة منها بالقلق، والتوتر، والشعور بالكآبة، والتعس، والاكتئاب. وترتبط بما سبق ضرورة اختيار نوع الفكاهة التي قد تصلح للتعامل مع بعض المرضى ولا تصلح في التعامل مع غيرهم، بل قد تستثير الجوانب المرضية الخاصة لديهم وتدعمها، فالفكاهة العدوانية مثلا، لا تصلح لدى هؤلاء الذين يعانون قلقا شديدا [٣٧].

٤ - إنه يفضل أن يستخدم هذا النوع من العلاج كعامل مساعد لأنواع أخرى من العلاج النفسي أو بالتكامل معها، ومن هذه الأنواع الأخرى نجد: العلاج السلوكي، والعلاج المعرفي، والعلاج الجماعي، وما شابه ذلك.



٥ - إن تغيير المناخ أو البيئة الاجتماعية والعلاجية التي يعيش فيها الشخص الذي يخضع للعلاج النفسي عامة، والعلاج بالضحك خاصة، أمر مهم، فقد وجدت بعض الدراسات أن إذاعة أغنيات وحوارات مرحة، ومقاطع من مسرحيات فكاهية ضاحكة داخل المستشفيات النفسية، وكذلك تزيين جدران المستشفيات الداخلية بألوان مبهجة، قد يعمل على تيسير العلاج لكثير من الاضطرابات، وتشترك بعض المستشفيات في الولايات المتحدة الآن في بعض القنوات الفضائية الكوميدية من أجل إدخال بعض البهجة على مرضاها، فالمستشفى المبهج السعيد - كما يقول هولدن - هو أحد الإلهامات المهمة المستخدمة في المستشفيات الناجحة الآن [٣٨].

٦ - من المهم أن يسبق العلاج بالضحك تدريب للأفراد الذين يخضعون للعلاج النفسي على الاسترخاء من خلال التدريبات المعروفة الآن في هذا المجال، فالتدريب على الاسترخاء ييسر انخفاض مستوى القلق لدى الأفراد، ومن ثم يساعدهم على رؤية الأمور بشكل أكثر حيوية، وأقل توترا، أو يجعلهم أكثر ميلا إلى تقبل النكات والأفكار والأحداث التي قد لا يتقبلونها في أثناء خضوعهم لنوبات القلق ومستوياته المرتفعة.

٧ - إن السعادة هي في جوهرها اتجاه خاص نحو الحياة، وإن المرء قد يجد السعادة في أبسط الأشياء: زهرة جميلة، أو أغنية مرحة، أو قصة ممتعة، أو نكتة، أو مسرحية فكاهية. إن من أكبر معوقات السعادة - كما قال فونتينلي - أن يتوقع المرء دائما سعادة كبيرة، لكن الأشياء الصغيرة الحقيقية المبهجة هي حقا التي تصنع السعادة الكبيرة، فالسعادة إذن اتجاه عقلي، وخاصية مميزة لتفكير المرء ورؤيته الخاصة للعالم، ويكون الضحك والتفكه، والتفاؤل والأمل من أبرز عوامل استثارة هذا الاتجاه لدى الإنسان [٣٩].

٨ - إن الضغوط النفسية والمادية والاجتماعية من أبرز العوامل المسببة للمرض، وخاصة في حياتنا المعاصرة هذه، بسبب تزايد هذه الضغوط على نحو غير مسبوق. وتضع البحوث الحديثة حول آثار الضغوط وكذلك الأمراض المرتبطة بهذه الآثار، تضع الشخص كله في الحسبان، فهي تهتم بالجوانب الجسدية والعقلية للإنسان، وهنا تركز على جوانب أساسية مثل: ضغط الدم، معدل ضربات القلب، مستويات التنفس، التوتر العضلي، الأعصاب، موجات المخ الكهربائية، درجة حرارة الجسم، وكل تلك الجوانب

الجسمية والاجتماعية والنفسية التي ترتبط بوجود انفعالات سلبية لدى الإنسان خلال مواجهته للضغوط، ويقوم العلاج على أساس تحويل الانفعالات السلبية إلى انفعالات إيجابية بطرائق عديدة.

٩ - ليس المطلوب من الإخصائيين في العلاج بالضحك أن يكونوا مثل ممثلي الكوميديا أو المهرجين، فكما قال الدكتور جودمان J.Goodman، وهو مؤسس مشروع العلاج بالضحك في الولايات المتحدة، فإن هناك أسطورة منتشرة في مجال الدعاية الصحية تقول إن كل طبيب يفترض أن يكون الآن مضحكا أيضا، وهذا غير صحيح، فالفكاهة كتدخل صحي ليست أمرا متعلقا بالنكات والتهريج والأمور المثيرة للضحك، لكنها اتجاه خاص، طريقة ما في أن نكون منفتحين ومرحين ومتفائلين في إدراكنا للواقع، وأن نشجع المختصين على اختراع البسمات والضحك، وليس محاولة جعل المرضى يضحكون عنوة (٤٠).

ثانيا: أساليب العلاج

أصبحت هناك الآن غرف للضحك في بعض المستشفيات، كما تم افتتاح عيادات عديدة للعلاج بالضحك في أوروبا والولايات المتحدة، وأصبح هناك اعتراف متزايد بما يسمى «طب الضحك». لا نستطيع بالطبع أن نحيط بكل أساليب العلاج بالضحك المتاحة الآن، وخاصة أن كثيرا منها يشكل مكونا واحدا من مكونات عدة لخطط وبرامج علاجية أكبر، وإنما كل ما نستطيعه هنا في حدود هذا الفصل هو أن نقدم ـ إضافة إلى ما ذكرناه ـ بعض الأفكار الجديدة الموجودة الآن في هذا المجال، والتي تقدم للمرضى بشكل عام، سواء أكانوا يعانون أمراضا جسمية أم نفسية.

١ـ قاعات الضحك

وتقوم هذه الخدمة الفكاهية التي تقدم داخل المستشفيات على أساس تزويد المرضى بمجموعة مختارة من النكات والحكايات والألعاب الطريفة والمسلية، والهدف من ذلك كله تقليل شعور المرضى بالألم، وتعرف الفكاهة العلاجية في ضوء هذه الطريقة بأنها «أي تفاعل إيجابي يكون قادرا عندما يستخدم بشكل فعال على تعزيز شعور المريض بحسن الحال الجسمي أو الانفعالي». وتستخدم هذه الطريقة في العلاج ست أدوات رئيسة هي:



أ - مجموعة مختارة من الشُرُط (الشرائط) الصوتية، المسجلة المضحكة.

ب - مكتبة تشتمل على كثير من الكتب والمجلات والصحف الفكاهية، وكذلك الأقوال والدعابات المضحكة.

ج - مجموعة مختارة من شُرُط (شرائط) الفيديو الكوميدية.

د - مجموعة من أفلام الرسوم المتحركة الكوميدية.

هـ - تقديم تشكيلة متنوعة من الألعاب التي تمزج بين المنافسة والتسلية والضحك.

و - مجموعة من عروض الأزياء والتمثيليات الدرامية الكوميدية التي يشترك فيها عدد من المهرجين والممثلين الكوميديين الذين يجري استقدامهم إلى المستشفى من أجل المساعدة في العلاج.

وقد أدى نجاح هذه الطريقة التي ابتكرتها ليزلي جبسون إلى أن ينظر عدد كبير من الأطباء والباحثين والمعالجين النفسيين إلى العلاج بالضحك على نحو جاد، ويحاولوا تقليدها في ذلك أيضا.

٢ ـ العلاج المعرفي Cognitive therapy

تسمح العمليات المعرفية (كالإدراك، والتذكر، والخيال، والإبداع... إلخ) للفرد بتحليل البيانات والمعلومات الداخلية والخارجية، وتجعله يقوم بتنبؤات حول سلوكه أو سلوك الآخرين، ويضع خططا واستراتيجيات عقلية منظمة. وقد أظهرت بعض الدراسات الحديثة أن العلاج المعرفي أسلوب فعال في مواجهة بعض الأمراض النفسية، وخاصة القلق الزائد والاكتئاب. وقد وصف «بيك»"Beck" مثلا استراتيجيات معرفية متنوعة من الممكن أن تستخدم في علاج الاكتئاب، ومن بينها الفكاهة. وقد قال عنها إنها تكون فعالة على نحو خاص عندما تكون تلقائية، وعندما تسمح للمريض بأن يلاحظ أفكاره الخاصة على نحو موضوعي، وكذلك إذا لم يُسخر من المريض، ومن أفكاره الخاصة على نحو موضوعي، كما قد يستخدم المعالج هنا أيضا أمثلة افتراضية صارخة أو مبالغ فيها، لكنها تحيل - على نحو مباشر - إلى أفكار المريض، مما يجعله يضحك من مثل هذه الأفكار.

لقد اعتقد بيك أن تعديل أساليب الشخص في التفكير، وكذلك طرائق إدراكه لنفسه ولبيئته هو جوهر العلاج المعرفي [٤١].

فهذا الأسلوب من العلاج، الذي تصاحبه الفكاهة، قد يعمل على توسيع حدود نسق الأفكار، المعتقدات لدى الفرد، وعلى جعله أكثر مرونة، وأقل صلابة، وعلى تعزيز حالة التنافر المعرفي لديه، وهي الحالة التي قد يشعر خلالها بالتناقض بين ما يعتقده وبين ما أدركه الآن من خلال الفكاهة، ومن ثم قد يبحث عن أفكار بديلة للأفكار التي كان متمسكا بها، والتي كان تمسكه بها هو الذي أدى به أيضا إلى مزيد من الشعور بالاكتئاب.إن الفكاهة تساعد أيضا على تشتيت مشاعر المريض بالحزن ولو على نحو مؤقت، ويجري تشجيع المرضى أو حتى الأصحاء المضطربين نسبيا، أو الذين يعانون سوء التوافق بسبب بعض الأفكار والمعتقدات التي يتمسكون بها - ربما بطريقة خاطئة - على البحث عن الفكاهة، وجوانب الأمل والتفاؤل في المواقف المتنوعة (٤٢)، كما يجري تعليمهم أيضا أن يستخدموا الفكاهة كأسلوب مواجهة في المواقف التي يشعرون خلالها بالحزن، حيث يحولون، من خلال هذا الأسلوب، المواقف المثيرة للحزن والضيق إلى مواقف تثير البسمة أو الضحك، او حتى السخرية (٤٣).

٣ ـ العلاج الجماعي

قد يعمل العلاج الجماعي بشكل أفضل من العلاج الفردي، وذلك نتيجة للتنوع المتزايد في الأفكار والتنشيط والتيسير الاجتماعي داخل الجماعة. إن إطلاق النكات في جماعة يولد ضحكا أكثر من إطلاقها بين فردين اثنين فقط، فالضحك له خاصية العدوى، كما أشرنا كثيرا في هذا الكتاب. ومع وجود مسافة جسمية خاصة بين الفرد والآخرين داخل الجماعة قد تظهر أصوات وإيماءات خاصة تعزز التواصل الخاص بين الأفراد، وتقلل من الشعور بالقلق، وتعدل من الحالات الانفعالية والاتجاهات السالبة.

ويعمل استخدام الفكاهة - كالنكتة مثلا - خلال الجماعة على زيادة تماسك الجماعة، وعلى زيادة استبصار الأفراد بالمشكلات الموجودة لديهم وزيادة حديثهم عن مشكلاتهم وزيادة التقبل للمعايير الجماعية، ولكن هذا النوع من العلاج قد يستخدم أيضا كطريقة من جانب الأفراد لتجنب مناقشة القضايا المهمة، وأيضا لتوليد أو اكتشاف أحد الأفراد داخل الجماعة، وجعله كبش فداء يقوم أفراد الجماعة بعقابه من خلال السخرية والضحك، ومن ثم يكون الدور المستبصر الموجه للمعالج مطلوبا هنا (٤٤).

ينتج من علاج الناس في جماعات - بلاشك - اقتصاد في وقت المعالج وجهده، واقتصاد كذلك في المال بالنسبة إلى المريض، ولكن المنطق الأساسي في العلاج الجماعي ليس اقتصاديا، فالموقف الجماعي موقف أكثر شبها بالحياة الواقعية أكثر من العلاقة العلاجية في العلاج الفردي، ولذلك فهو أكثر ملاءمة في علاج اضطرابات التوافق الاجتماعي. ويقال إن الحجم الأمثل لجماعات العلاج هذه يتراوح بين خمسة وثمانية أشخاص تكون بينهم درجات من التشابه ومن الاختلاف أيضا، التشابه من أجل أن يقدم كل منهم المساندة للآخر، والاختلاف ليتعرض كل منهم للأثر الخاص بموضوعات متباينة وخبرات مختلفة وأشخاص لهم خبرات متباينة (٤٥).

ويمكننا، هنا، أن نعتبر أندية الضحك التي أسست حديثا في الهند وإنجلترا والنرويج وغيرها بمثابة أحد أشكال العلاج النفسي بالضحك أيضا - على رغم الزيادة الكبيرة في عدد الأفراد المشاركين في جلسات الضحك أو اجتماعاته في تلك النوادي.

٤ ـ العلاج التحريضي Provocative Therapy

وتستخدم الفكاهة هنا كأسلوب أساسي في العلاج، وهي تستخدم أساسا لتشجيع المرضى على الضحك من أنفسهم، أو بالأحرى من الأساليب أو العادات التي تدل على سوء التكيف والتوافق الاجتماعي والحياتي لديهم. ويقوم هذا الأسلوب كذلك على سياسة تلخصها العبارة القائلة «كن قويا من خلال الفكاهة» هنا تستخدم المبالغة والمحاكاة التهكمية لمهاجمة منظومة المعتقدات والأفكار الموجودة لدى الأفراد، والتي تجعلهم يعانون سوء التوافق أو التكيف مع الواقع، ومع المجتمع، ومع الآخرين. وينظر هذا الأسلوب إلى المرضى على أنهم أقل هشاشة من الناحية النفسية مما كان ينبغي أن يكونوا عليه من قوة، وأيضا على أن لديهم الحرية لأن يتغيروا إن رغبوا في ذلك، وبصرف النظر عن حدة المرض الموجودة لديهم. إن أهداف هذا النوع من العلاج يمكن تلخيصها في أنها بمنزلة الخطوات التي تطمح إلى جعل المريض:

١- يؤكد جدارته الذاتية بطريقة لفظية وسلوكية أيضا.

٢- ويؤكد ذاته على نحو مناسب في أداء المهام وفي العلاقات الإنسانية.

٣- يدافع عن نفسه بطريقة واقعية.

٤- يشترك في نشاطات نفسية اجتماعية واقعية، ويتعلم القيام بتمييزات ضرورية بين مكونات الواقع من أجل أن يستجيب لهذا الواقع بطريقة تكيفية.

٥ - يشترك في سلوكيات تقوم على أساس المخاطرة في العلاقات الشخصية.

ويساعد هذا الأسلوب الفرد على أن يرى حياته من وجهات نظر مختلفة، من خلال المواجهات اللفظية معه، وتقديم التفسيرات لسلوكه، وكذلك خلال إعطائه رسائل متناقضة، وتقديم قوائم للنتائج السلبية المترتبة على سلوكه، ويجري ذلك كله من خلال طريقة متفكهة، بل ساخرة من سلوكه أيضا.

كذلك تستخدم المبالغة والسخرية والمحاكاة الساخرة والتحريف والتهكم والنكات في هذا العلاج، وتكون الفكاهة هنا موجهة ليس من أجل الاستهزاء بالمريض، ولكن من أجل جعله يغير طرائقه غير التكيفية في السلوك.

قد يستخدم هذا العلاج أحيانا أسلوب الصدمة، ومن ثم ينبغي استخدامه بحذر من خلال معالج خبير به، ومع مرضى تسمح حالاتهم النفسية بتقبل مثل هذا النوع من العلاج، وإلا أصبح المعالج شبيها بالدابة التي حاولت أن تحمي صاحبها من ذبابة فقتلته بحجر.

٥ ـ اليأس المكتسب والتفاؤل المكتسب

يرتبط هذان المصطلحان باسم العالم الأمريكي مارتن سيليجمان M.Selegman، الذي قام بسلسلة من التجارب أُجريت أولا على الكلاب، ثم عُمِّمت نتائجها على الإنسان. ويشير مصطلح اليأس المكتسب Learned helplessness إلى تلك الحالة المتعلمة التي تحدث نتيجة للتعرض لمواقف مزعجة ومنفرة ومؤلمة وغير سارة، لا تكون هناك فرصة خلالها للهروب من مثل هذا الموقف أو مثيراته المنفرة والمؤلمة. وقد ظهر من تجارب سيليجمان أن الصدمات الكهربائية المتكررة الموجهة إلى الكلاب قد أدت إلى ظهور نوع م اليأس والسلبية الشديدين جدا لديها، بحيث إنها حتى عندما أتيحت لو الفرصة للهرب من مثل هذا الموقف لم تفعل ذلك، وظهر كذلك من هذ التجارب أن تلك الكلاب التي كانت لديها فرص للهرب والحرية قبل أن تتعرض للصدمات الكهربائية قل تكوين حالات اليأس المكتسب لديها [٤٦]. لقد عُمِّم مثل هذه النتائج على الفئران بعد ذلك، ثم على الإنسان، فالإنسان قد يشعر بالاكتئاب عندما يجد أن نشاطاته قد أصبحت غير مجدية، وأن كل

عائد من أي نشاط يقوم به هو الإهمال والمعاقبة، هنا يجد نفسه في حلقة مفرغة، ومن ثم يجد نفسه - كما يقول عبد الستار إبراهيم - متباطئا، متقاعسا، وفاقدا للأمل، ويعاني الاكتئاب (٤٧).

لم يكتف سيليجمان بدراسة الظروف التي تؤدي إلى حدوث حالة اليأس المكتسب نتيجة التعرض المستمر للعقاب، وللظروف المؤلمة والخالية من التدعيم والتشجيع والأمل في الهرب، بل ذكر أيضا بعض الملاحظات عن العلاج والشفاء من هذه الحالة، ومن ذلك مثلا أنه لم يقنع فقط بفك قيود الكلاب وترك الفرصة لديها للهرب إلى بيئة آمنة، بل كان يدربها ويعلمها على تكوين استجابة معارضة لليأس المكتسب، أي الأمل المكتسب، وبتدريبها على اكتساب الأمل كان يجرها عنوة من البيئة المهددة إلى الجزء الآمن من صندوق التجربة... إن هذا يعني ألا يكتفي المعالجون والآباء والأصدقاء للمصابين بالاكتئاب بتوجيه النصائح إليهم بالتغير، فمن الضروري أن يوجهوهم أيضا نحو ممارسة النشاطات السارة، والبعد عن النكد والتهديدات، وأن يقوم الواحد منهم بدور أكثر إيجابية لتحقيق أي مكاسب علاجية لدى المريض (٤٨).

إن اليأس المكتسب هو محصلة أساسية للهزيمة والفشل، وما دام هذا اليأس المكتسب يمكن علاجه، كما قال سيليجمان، من خلال اقتناع الفرد بأن أفعاله ذات جدوى، فإنه يمكن تعليمه كذلك أن يفكر بطريقة مختلفة حول ما أدى به إلى الفشل، وإذا تمت أيضا زيادة ثقة المرء بنفسه، وتقوية حالة توكيد الذات Self-assertiveness لديه من خلال القول له وإقناعه بطرائق متنوعة، مباشرة وغير مباشرة، بأن أفعاله تحدث فرقا مهما حقا، وإنه ينبغي أن يسعى دوما نحو التمكن والإتقان - في عمله - كما ينبغي أن نبحث معه عن الجوانب الإيجابية السابقة في حياته نؤكدها، وبذلك نقوي من مناعته ضد هذا اليأس المكتسب (٤٩).

تحول سيليجمان، بعد دراساته هذه، من الاهتمام باليأس المكتسب إلى الاهتمام بالتفاؤل المكتسب، ونشر حوله كتابا بهذا العنوان Learned optimism عام ١٩٩٠، وصدرت طبعته الثانية عام ١٩٩٨، وفيه قال بأهمية الأمل والتفاؤل، فالأفراد والجماعات والشعوب الأكثر تفاؤلا هي التي تبقى وتستمر، والأكثر يأسا وشعورا بالإحباط والفشل هي التي تضعف وتندثر. يبقى المتفائل ويستمر في وجه اليأس والفشل، فهو عندما يكون ظهره للحائط محاصرا

يبقى ويستمر.. عندما تلاحقه الصدمات والنكسات يبقى ويستمر.. عندما يحدث له غير المتوقع، يبقى بالأمل، ويستمر بالتفاؤل. وقد قدم سيليجمان في كتابه هذا كثيرا من التوجيهات والأساليب الخاصة بتعلم التفاؤل وقياسه، والاستفادة منه في الحياة بشكل عام، ولدى اليائسين القانطين بشكل خاص (٥٠).

ونحن نعتقد أن تعليم الأفراد وتوجيههم إلى التفكه والضحك والتفكير بشكل جديد يتسم بالمرونة والتفاؤل، بحيث يرون الجانب الآخر الذي قد يكون مضحكا من خبراتهم المرتبطة بالهزيمة واليأس والفشل والاكتئاب، قد يكون مفيدا هنا في استمرارهم في الحياة بشكل أكثر فاعلية، وكفاءة وربما أكثر سعادة.فأحيانا يكون الضحك والتفاؤل أقرب إلينا وأهم من البكاء لكننا كثيرا مانختار التشاؤم والبكاء.

لقد كتب «ليوناردو دافنتشي» مبحثا حول الانفعالات الإنسانية للفنانين بعنوان «رسالة في فن التصوير» Treatise on painting، نشر أول مرة في باريس عام ١٥٥١، وقد لاحظ دافنتشي أنه - بين الشخص الذي يضحك والشخص الذي يبكي- ليس هناك فرق في العينين، أو الفم، أو الوجنتين، لكن الفرق البارز يكون موجودا أساسا في صلابة حواجب العينين، حيث يقتربان معا، (يتم ضمهما معا)، بواسطة من يبكي، ويتم رفعهما معا بواسطة من يضحك (٥١). بالطبع، لاتقتصر الفروق بين الضحك والبكاء على هذه الفروق التشكيلية، كما أن التشابه بينهما ليس بهذه البساطة التي أشار إليها دافنتشي، لكنها أيضا ليست بتلك الحدة التي أشار إليها كثيرون، في هذه المنطقة المشتركة بين الضحك والبكاء تحرك هذا الكتاب.

على كل حال، هذه نماذج وأمثلة للأساليب المستخدمة الآن في العلاج بالضحك، وليست ثمة دراسات مقننة منظمة حول أي الأساليب أكثر فاعلية في العلاج مقارنة بغيره من الأساليب، وثمة كتب كاملة تحت عناوين مثل «الضحك خير دواء» Laughter is the best Medicine لمؤلفه روبرت هولدن R.Holden الذي صدر عام ١٩٩٣، ومثل: «العلاج بالضحك» Laughter therapy لمؤلفته آنيت جودهارت A.goodheart الذي صدر عام ١٩٩٤، و«القوة الشفائية للفكاهة» The Healing power of Humor لمؤلفه آلن كلاين والذي صدر عام ١٩٨٩، وأيضا كتاب «الفكاهة من أجل الشفاء» Humor for Healing لمؤلفته



لندا هارفي L.Harvey، والذي صدر عام ١٩٩٨[٥٢]، وإلى غير ذلك من الكتب والمؤلفات التي تقدم معلومات مهمة عن الجوانب المتنوعة للضحك والفكاهة والتفاؤل والأمل في مواجهة كل عوامل اليأس والإحباط والكآبة والألم.

عرضنا في هذا الفصل العلاقة بين الضحك والبكاء، وقلنا إن الدراسات العلمية الحديثة تشير إلى وجود تقارب في مراكز الضحك والبكاء أو البهجة والألم في المخ، وإن تنشيط أحد المراكز بقوة قد يُعمّم على المراكز الأخرى، بمعنى أنه إذا زاد نشاط منطقة أو مركز الضحك في المخ فقد يمتد هذا النشاط إلى مراكز البكاء والألم والكآبة فيكف نشاطها نسبيا، وان الضحك يستثير هرمونات ومواد معينة في المخ مثل، الدوبامين والسيروتونين وغيرها، وجميعها تساعد على زيادة شعورنا بالمتعة، وتقليل شعورنا بالألم.

تحدثنا كذلك خلال هذا الفصل عن علاقة الضحك بالأمراض النفسية العقلية منها والعصبية، وتحدثنا عن علاقة التفكه بالأمراض العقلية التي يطلق عليها مجازا في الاستخدام الشائع، وبطريقة غير علمية، اسم الجنون، وتحدثنا عن جوانب التشابه الظاهرية والاختلافات الحقيقية بينهما، وعرضنا لأفكار عدة حول أمراض متنوعة، وحول ظواهر اجتماعية وكيميائية مرضية مرتبطة بالضحك، ثم اختتمنا فصلنا بالحديث عن بعض الأساليب المتاحة الآن في علاج الأمراض النفسية، وخاصة الاكتئاب، من خلال الضحك، والطريق ما زال طويلا أمام الباحثين والعلماء، لكن الخطوة الأولى، بل الخطوات الأولى في رحلة الألف ميل الخاصة بعلم الضحك قد بدأت حقا، وهذا ما حاولنا عرضه وتوضيحه خلال هذا الفصل وهذا الكتاب أيضا.



الهوامش

(١١)

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم المصري (١٩٦٨)، لسان العرب المحيط، بيروت.

2- Roeckelein, Jone (2002). The psychology of humor, a reference guide and annotated bibliograpgy. London: Greenwood press, P10.

3- Webster's third new international dictionary of the English language unabridged (1993).

Springfield, M.A: Merriam.

4- Roekelein, Op.Cit. P.23.

5- Ruch, W. (1998). The sense of humor, explorations of a personality characteristic. Berlin: mouton de gruyten, P.6.

6- Haig, R.A. (1988). The Anatomy of humor. Biopsychosocial and therapeutic persectives. Spingfield, illinois: Charlis Thomas Publisher.

7- Ruch, Op.Cit, P.9.

(٨) الثعالبي، أبو منصور (١٩٩٩)، فقه اللغة وسر العربية، بيروت، دار الفكر العربي.

(٩) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق.

10- Weberter's Third new international dictionary of the English language, Op.Cit.

11- Roeckelein, Op.Cit, P.35.

(١٢) العقاد، عباس محمود (١٩٦٩) جحا الضاحك المضحك، بيروت، دار الكتاب العربي.

13- Roeckelein, Op.Cit, P.35.

14- Kris, E. (2000). Psychoanalytic Explorations in Art. Connecticut: international univ. Press, P.222.

15- Ibid.

16- Ruch, Op.Cit, P.92.

17- McNeill, D(1998). The face, N.Y: lille, Brown and company, P.216.

18- Ibid, 212.

19- Ibid.

20- Ibid.

21- Morreall, J.(1993). Taking laughter seriously. N.Y: state university of New York, P.4.

22- McNeil, Op.Cit, P.215.



(٢٣) عبدالحميد، شاكر (٢٠٠١)، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ٢٦٧.

24- Keith-spiegel, P.(1972). Early conceptions of humor: varities and issues in: J.H. Goldstien & P.E. McGhee (eds). The psychology of humor. N.Y: Academic press, 1-39.

(٢٥) من خلال جريدة «الأهرام» المصرية، عدد ٢٤ يوليو ٢٠٠٢.

26- Ruch, Op.Cit, P.17.

27- Roeckelein, Op.Cit, P.20.

28- Ruch, Op.Cit, P.15.

29- Ibid.,15-16.

30- Roeckelein, Op.Cit, P.37.

31- Keith-spiegel, Op.Cit, P.18.

32- Kris, Op.Cit, P.230.

33- Mcneil, Op.Cit, P.204.

34- Ibid, P.206-208.

35- Keith- spiegel, Op.Cit, P.19.

36- McNeil, Op.Cit, P.221.

37- Ibid., P.37.

38- Fry, W.F.(1986). Humor, physiology, and the aging process. In: Nahemow, L.et.al., (eds). Humor and aging, N.Y: academic press, 81-98.

39- Lefcourt, H,M. (2000). Humor. The psychology of living buoyanty. N.Y: Kluwer academic plenum publishers, P.141-142.

40- Ibid., 146.

41- Haig, Op.Cit, P.34.

42- Provine, R.(2000). Laughter, a scientific investigation. N.Y: penguin putnam inc., P.59.

43- Roecklein, Op.Cit, P.89.

44- Haig, Op.Cit, P.36.

45- Provine, Op.Cit, P.81-2.

46- Haig, Op.Cit, P.36.

47- Lefcourt, Op.Cit, P.43.

48- Ibid., P.44.

(٤٩) ويلسون، جلين (٢٠٠٠). سيكولوجية فنون الأداء (ترجمة: شاكر عبدالحميد). الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ٢٥٨.

(٥٠) القرعان، فايز عارف (١٩٩٦)، أسلوب التهكم في القرآن الكريم، في: بحوث عربية مهداة إلى الدكتور محمود السمرة، تحرير حسين عطوان ومحمد إبراهيم حور، منشورات جامعة البنات الأردنية، ص ٥١٧ ـ ٥٦٤.

(٥١) المرجع السابق نفسه.

52- Frielander, P(1973). Plato: An introduction. Princeton: Bollingen series tix, 137.

53- Cuddon, J.A.(1998). The peinguin dictionary of literary terms and literary Theory. London: Penguin Books.

54- Behler, E. (1990). Irony and the discourse of modernity. Seatle: univ. of Washinghton press. P.74-5.

55- Cuddon, Op.Cit.

56- Goldsmith, M.T.(1991). Nonrepresentational forms of the comic, humor, irony, and Jokes: N.Y: Peter Lang, P.94-7.

57- Ibid.

58- Ibid.

59- Behler, Op.Cit, P.103.

60- Sheinberg, E.(2000). Irony, satire, Porady and the Grotesque of in the music of shostakovich, a theory of musical Incongruities. Burlington: Ashgate., P.49.

61- Freud, S.(1960). Jokes and Their relation to the unconscious. N.Y: W.W.norton & Company, P.215-16.

62- Cuddon, Op.Cit.

63- Ibid.

54- Ibid.

65- Rishel, M.A.(2002). Writing humor, Creativity and the comic Mind. Detroit: Wayne state univ press.

66- Cuddon, Op.Cit.

67- Sheinberg, Op.Cit, P.141.

68- Ibid.

69- Rose, M.A. (1993).parody: Ancient, modern, and post-modern. Cambridg: Cambridg univ press, P.35.



70- Ibid, P.331-2.

71- Ibid.

72- Ibid

73- Sheinberg, Op.Cit, P.142.

74- Webster's third new international dictionary of the English language unbridged Op.Cit.

75- Berger, A.A.(1993). An Anatomy of humor. New Bruncwick: transaction publishers, P.49-50.

76- Roeckelein, Op.Cit, P.60.

77- Berger, Op.Cit, P.49.

78- Abrams, M.H(1961). A Glossary of literary terms. N.Y: Holt, Rinehart & Winston.

79- Ibid.

80- Reockelein, Op.Cit, P.64.

81- Frye, N.,et.al, (1985). The Harper Handbook to literature. N.Y: Harpen & Row, publishers.

82- Roecklein, Op.Cit, P.53.

83- Janik, V.K. (1998). Fools and Jesters in literature, Art, and history, Abio-Bibliographical sourcebook. London: Geernwood press, P.1-2.

(٨٤) حمادة، إبراهيم (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف.

85- Morreal, J. (1997). Humor Works. Massachusetts: HRD press, mc.

86- Rockelein, Op.Cit, P.53.

(٨٧) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق.

88- Berger, Op.Cit, P.36.

89- Sheinberg, Op.Cit, P.207.

(٩٠) ميوميل (١٩٨١). المفارقة (ترجمة عبدالواحد لؤلؤة)، موسوعة المصطلح النقدي، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

91- Frye, et. al, Op.Cit.

92- Cuddon, Op.Cit.



(٢)

(١) عبد الحميد، شاكر (٢٠٠١)، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ٢٦٧.

2- Sanders, B.(1995). Sudden Glory: laughter as subversive history. Boston: Beacon press, P.35.

3- Ibid., P.36-38.

4- Ibid., P.39.

5- Ibid., P.89.

6- Ibid., P.92-4.

(٧) زكريا، فؤاد (١٩٨٥)، جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ص ٢٣٥ ـ ٢٣٥.

8- Sanders, Op.Cit. P.79.

(٩) فؤاد، زكريا، مرجع سابق، ٤٢.

10- Sanders, Op.Cit, P.93.

11- Ibid.

12- Plato.(187). Plilebus.(C.355B.C). M:b. Jowettl.(Edm). The Dialoagues of Plato. London: Clarendon.

وانظر أيضا : أفلاطون، (١٩٩٤)، المحاولات الكاملة، ترجمة، شوقي داود تمراز، المجلد الخامس، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع.

13- Roeckelein, Jone (2002). The psychology of humor, a reference guide and annotated bibliograpgy. London: Greenwood press, P94.

14- Sanders, Op.Cit, P.99.

15- Gadamer, H.(1991). Plato's Dialectical Ethics, Phenomenological ineterpretations Relating to the philebus. Tras. by: R.M wallace. New Haven, Yale univ. Press, P.103.

16- Ibid., P.103, 104.

17- Ibid., P.186.

18- Graham, G.(1997). Philosophy of the Arts: An introduction to Aesthetics. London: routledge, P.4-5.

19- Attardo, S.(1994). Linguistic theories of Humor. Berlin: Mouton de Gruyter, P.19.



(٢٠) ميد هنتر، (١٩٨٦)، الفلسفة، أنواعها ومشكلاتها (ترجمة: فؤاد زكريا) الطبعة السابعة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ٣٠٦.

(٢١) المرجع السابق نفسه، ص ٣٠٧.

22- Aristotle.(1999). Nicomachean Ethics. Trans. By: M.ostward. New Jersey: presstice Hall, P.8.

23- Ibid.

24- Ibid., P.9.

(٢٥) أرسطو (١٩٩٣) فن الشعر (ترجمة: شكري عياد) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٦.

(٢٦) أرسطو (١٩٨٦) فن الخطابة، (ترجمة: عبدالحمن بدوي)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥.

27- Roecklelein, Op.Cit. P.97.

28- Ibid.

29- Ibid.

30- Attardo, Op.Cit. P.19.

31- Ibid.

32- Ibid., P.23.

33- Berger, A.A. (200). Aristotle comedy, Xlibris Corportation: W.W.W. Xlibris.Com.

34- Janko, R(1987). Aristitle poetics I with the tractatus coislinianus, A hypothetical reconstruction of poetics II, the fragments of the on poets. Indianapolis/ cambhdge hockett publishing company, P.43-6.

35- Ibid., P.44.

36- Ibid., P.55.

(٣٧) أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق، ٤٥.

38- Sanders, Op.Cit. P.103-4.

39- Roeckelein, Op.Cit. P.97.

40- Attardo, Op.Cit. P.20.

41- Ibid.

(٤٢) أرسطو، فن الخطابة، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

43- Hobbes, T.(1996). Leviathan. Cambridge: univ. Press, P.40.

44- Ibid., P.43.

45- Ibid.

46- Ibid.

47- Attardo, Op.Cit. P.48.

48- Roeckelein, Op.Cit. P.149.

49- Ibid., P.149.

50- Goldsmith,M. T.(1991). Nonrepresentational forms of the comic, humor, irony, and Jokes; N.Y: Peter Lang, P.199.

51- Ibid.

52- Attardo, Op.Cit. P.242.

53- Schopenhauer, A.(1906). The world as will and idea. London: Roultdge & Kegan Paul, P.91.

54- Ibid.

55- Ibid., P.93.

56- Ibid.

57- Monro, DH.(1963). Argument of laughter. Notre dame, Indiana: Univ. of Notre Dam Press.

58- Schopenhaver, Op.Cit. P.98.

59- Ibid., P.99.

60- Ibid.

61- Ibid.

62- Ibid,. P.100.

63- Ibid., P.98.

64- Roeckelein, Op.Cit. P.152.

65- Lippit. J.(2000). Humour and Irony in Kierkegaard's Thought. N.Y.: St.Martin's press.

66- Ibid., P.2.

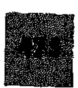
67- Goldsmith, Op.Cit. P.68.

(٦٨) عبدالفتاح، إمام (١٩٨٣)، مفهوم التهكم عند كيركجور، حوليات، كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية الرابعة. ص ١٤.

(٦٩) المرجع السابق نفسه، ص ١٥.

(٧٠) المرجع السابق نفسه، ص ١٦.

71- Goldsmith, Op.Cit. P.68.



72- Ibid., P.69.

73- Kierkegaard, s.(1989). The concept of irony, with continual reference to Socrates. Ed. and trans. By: H.V.Hong & E.H.Hong. princeton univ. Press., P.242.

74- Ibid.

75- Ibid.

76- Ibid., P.253.

(٧٧) إمام، عبدالفتاح، مرجع سابق، ص ١٣ ـ ١٤، ٢٨.

78- Kierkegaard, Op.Cit. P.113-114.

79- Goldsmith, Op.Cit. P.88.

80- Kierkegaard, Op.Cit. P.248.

81- Ibid., P.266.

82- Ibid., P.67.

83- Goldsmith, Op.Cit. P.85.

(٨٤) إمام، عبدالفتاح، المرجع السابق نفسه، ص ٤٩.

(٨٥) المرجع السابق نفسه، ص ٥٠.

86- Goldsmith, Op.Cit. P.91.

87- Kierkegaard, Op.Cit. P.273.

88- Goldsmith, Op.Cit. P.92-3.

89- Roeckelein, Op.Cit. P.152.

90- Goldsmith, Op.Cit. P.4.

91- Lippit, Op.Cit. P.62.

92- Ibid., P.63.

93- Ibid., P.64.

94- Ibid., P.65.

95- Ibid., P.60-1.

96- Roeckelein, Op.Cit. P.155.

(٩٧) برجسون، هنري (١٩٨٣)، الضحك، بحث في دلالة المضحك، (ترجمة: سامي الدروبي وعبدالله عبدالدايم)، بيروت، دار العلم للملايين، ص ١٦.

(٩٨) المرجع السابق نفسه.

(٩٩) المرجع السابق نفسه، ص ١٨.

(١٠٠) المرجع السابق نفسه، ص ١٧.

101- Roeckelein., P.155.

(١٠٢) برجسون، مرجع سابق، ص ٢١.
(١٠٣) المرجع السابق نفسه، ص ٢١ ـ ٢٢.
(١٠٤) المرجع السابق نفسه، ص ٢١ .

105- Roeckelein., P.155.

106- Haig, Op.Cit. P.18.

(١٠٧) برجسون، مرجع سابق، ص ٢٤.
(١٠٨) المرجع السابق نفسه، ص ٢٦.
(١٠٩) المرجع السابق نفسه.
(١١٠) المرجع السابق نفسه، ص ٢٧.
(١١١) المرجع السابق نفسه.
(١١٢) المرجع السابق نفسه، ص ٣٠.
(١١٣) المرجع السابق نفسه، ص ٦.
(١١٤) المرجع السابق نفسه، ص ١٢٥.

115- Roecklein., P.197.

116- Goldsmith, Op.Cit. P.22.

117- Ibid., P.223.

(١١٨) برجسون، المرجع السابق نفسه، ص ١٨.

119- Parkin, J.(1997). Humour theoists of the twentieth century. N.Y.: the Edwin Mellen press, P.26.

120- Ibid., P.25.

121- Bergeson, H.(1980). Laughter. M: W.Sypher (ed). Comedy: London: John Hopkins univ. Press., P.88-9.

122- Berger, P.(1997) Redeeming laughter, the comie dimension of humour experience Berlin: Walter DE Guyter, P.25.

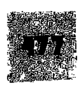
123- Goldsmith, Op.Cit. P.18.

124- Roeckelein, Op.Cit. P.150.

125- Ibid.

(٣)

1- Monro, P.H.(1963). Argument of laughter. Notre Dame, Indiana: univ. Of notre Dame press. P.191-3.



2- Haig, R.A. (1988). The Anatomy of humor. Biopsychosocial and therapeutic persectives springfield, illinois: Charlis Thomas Publisher, P.20.

3- Roekelein, Op.Cit. P.135.

4- Ibid., P.135.

5- Monro, Op.Cit. P.144.

6- Freud, S.(1960). Jokes and Their relation to the unconscious. N.Y: W.W.norton & Company.

7- Ibid.

8- Ruch, W. (1998). The sense of humor, explorations of a personality characteristic. Berlin: moutan de gruyter, P.18-19.

9- Ibid., P.19.

10- Freud, Op.Cit. P.18-19.

11- Ibid., P.30.

12- Ibid., P.46.

13- Ibid.

14- Ibid.,49.

15- Ibid.

16- Ibid., P.56.

17- Ibid., P.57.

18- Ibid.

19- Ibid., P.122.

20- Ibid., P.157.

21- Ibid., P.158-159.

22- Ibid., P.160.

23- Kris, E. (2000). Psychoanalytic Explorations in Art. Connecticut: international univ. Press, P.220.

24- Ruch, Op.Cit. P.19.

25- Ibid., P.20.

26- Ibid.

27- Kris, Op.Cit. P.204.

28- Ibid., P.205.

29- Ibid., P.206.



30- Ibid., P.207.

31- Ibid., P.208.

32- Ibid., P.209.

33- Ibid., P.210.

34- Ibid., P.211.

35- Morreall, J.(1993). Taking laughter seriously. N.Y: state university of New York, P.15.

36- Ibid., P.16-20.

37- Ruch., Ibid., P.25.

38- Ibid., P.26.

39- Gruner., C.R (2000). The Game of Humour, A comprehensive theory of why we laugh. London: Transaction publishers.

(٤٠) ويلسون، جلين (٢٠٠٠). سيكولوجية فنون الأداء، (ترجمة شاكر عبدالحميد)، الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥٨.

(٤١) حمودة، عادل (١٩٩٩)، النكتة السياسية، كيف يسخر المصريون من حكامهم؟ القاهرة، الفرسان للنشر.

42- Ruch, Op.Cit. P.30.

43- Ibid., P.31.

(٤٤) جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٢٤٤.

(٤٥) المرجع السابق نفسه.

46- Ainsworth-Land, G.(1986). Grow or Die, the unifying principle of trans

47- formation. N.Y.: John Wiley & Sons., P.140-141.

(٤)

1- Haig, R.A. (1988). The Anatomy of humor. Biopsychosocial and therapeutic persectives springfield, illinois: Charlis Tjomas Publisher., P.63.

2- Roberts, M.(1981). From seeing to smiling m. M. Roberts & J. Tamburrini (eds). Child Development 0-5., Edinburgh: Holmes Mc.Dougall., P.49-50.

3- Leach, P. (1981). Starting to be a person. In. Roberts & Tamburrini (eds), Ibid., P.52-54.

4- Ibid.



5- Simons, C.J et.al., (1986). Theoretical perspectives on the development of Humour. In: L. Nahemow. et. al., (eds) Humor and aging N.Y: Academic press.

6- Michelli, J. (1998). Humour, Play & Lcaughter. Golden, Colarado: The Love and Logic press., P.43-4.

(٧) عبدالحميد، شاكر، (١٩٨٧)، الطفولة والإبداع، الجزء الثاني، الكويت، الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، ص ٧.

8- Berger, P.(1997) Redeeming laughter, the comie dimension of humour experience Berlin: Walter DE Guyter, P.50.

9- Simons, Op.Cit.

10- Berger, Op.Cit. P.57.

(١١) شاكر عبدالحميد، الطفولة والإبداع الجزء الثاني، مرجع سابق، ص ٦٥.

12- McGhee, P.E. (1972). On the cognitive origins of incongruity Humor: fantasy Assimilation Versus reality Assimilation - in: J. Goldstein & P.McGhee (eds). The psychology of Humor, theoretical perspectves and emprical issues, N.Y: Academic press, P.81-81.

13- Berger, Op.Cit. P.50-51.

(١٤) شاكر عبدالحميد، الطفولة والإبداع، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص ٧٣.

(١٥) عبدالحميد، شاكر، (٢٠٠١)، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ٢٦٧، ص ٢٢٠ - ٢٢٢.

16- McGhee, Op.Cit.

17- McGhee, P.E.(1979). Humor, its origins and development San Francisao: W.H. Freeman and Company, P63.

18- Ibid., P.66-67.

19- Ibid., P.98-9.

20- Lerner, R.M. & Spanier, G.B. (1980). Adolscent development a life-Span perspective- N.Y.:McGraw- Hill Company.

21- McGhee, P.E.(1986). Humor a across the life span: sources of Developmental changes and individual Differences. M: L. Nahemow, et.al., (eds). Humor and aging. N.Y.: Acadimec press, P.27-51.

(٢٢) شاكر عبدالحميد، الطفولة والإبداع، مرجع سابق، ص ٣٢.

23- Loeb, M. & wood, V.(1986). Epilogue: Anascent Idea for an Eriksonian Model of Humor In: L.Nahemow et-l. (eds) Humor and Aging, N.Y: academic press, P.279-283.

24- Nahemow, L (1986). Humor as a data base for the study of aging. M: Nahemo et. al., Ibid, P.1-25.

25- Berger, Op.Cit. P.56.

26- Palmore, E.(1986). Attitudes towerd Aging shown by Humor: A Review m: Nahemow et. al., (eds). Humor and Aging. N.Y: academic press, P.101-19.

27- Ibid., P.105.

28- Ibid., P.107.

29- Ibid.

30- Ibid., P.110-111.

31- Ibid., P.112.

32- Ibid., P.113.

33- Ibid.

34- Bergen, P.(1998). Development of the sense of Humor. in: W. Ruch. (ed) The sense of Humor, explorations of a personality characterictic. Berlin: Mauton de gruyter, P.329-358.

35- Ibid, P.337.

36- Bergler, Op.Cit. P.49.

37- Simons,et.al., 59-62.

(٥)

1- Pervin, L.A (1993). Personality, theory and research. N.Y: John-Wiley & sons, mc., P.3.

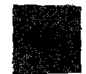
2- Ruch, W. (1998). The sence of humor, explorations of a personality characteristic. Berlin: moutan de gruyter, P.3.

3- Ibid., P.7.

4- Ibid., P.8.

5- Ibid.

6- Martin, R(1998). Approaches to the sense of Humor: A historical Review, in:W. Ruch. Ibid., P.190.



7- Haig, R.A. (1988). The Anatomy of humor. Biopsychosocial and Therapeutic perspectives. Springfield, illinois: Charlis Thomas Publisher., P.73.

8- Martin, Op.Cit. P.25-26.

9- Ziv, A (1984). Personality and sense of Humor. N.Y.: spring publishing company., P.15.

10- Ibid., P.116.

11- Ibid., P.117-8.

12- Ibid., P.123.

13- Ibid.

14- Ibid., P.124.

15- Roeckelein, Op.Cit. P.260.

(١٦) ويلسون، جلين (٢٠٠٠)، سيكولوجية فنون الأداء، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ٢٥٨، ٢٤٧.

17- Roeckelein, Op.Cit. P.216.

18- Ibid., P.261.

19- Koestler, A(1964). The act of creatien. N.Y: Macmillan.

(٢٠) السيد، عزيزة (١٩٩٠)، العدوانية واستجابة الضحك، دراسة باستخدام رسوم الكاريكاتير، القاهرة، دار المعارف.

21- Provine, R.(2000).laughter, a scientific investigation. N.Y: penguin putnam inc., P.29.

22- Ibid., P.30.

23- Roeckelein, Op.Cit. P.235.

24- Koestler, Op.Cit.

25- Rosenberg, R.(1990). Creativity and Madness, New Finding and old stereotypes. London: The Jopn Hopkins univ. Rress., P.15-22.

26- Haig, Op.Cit. P.60.

27- Roeckelein, Op.Cit. P.235.

28- Idib., p.237.

29- Lefcourt, H,M. (2000). Humor. The psychology of living buoyanty. N.Y: Kluver Academic plenum publishers.

30- Haig, Op.Cit. P.76.

31- Ibid.



32- Lampert, M. & Erwin-tripp,S (1998).Exploring paradigms: The study of gender and sense of Humor near the end of the 20th century. in Ruch, Op.Cit. P.231-270.

33- Haig, Op.Cit. P72-3.

34- Roeckelein, Op.Cit. P.239.

35- Ibid.

36- Lampert & Ervin - tripp, Op.Cit. P.268.

37- Ibid.

(٦)

1- Roeckelein, Op.Cit. P.136.

2- Ibid.

3- Haig, R.A. (1988). The Anatomy of humor. Biopsychosocial and therapeutic perspectives springfield, illinois: Charlis Thomas Publisher., P.100.

4- Roeckelein, Op.Cit. P.245.

5- Reber, A(1987). The Penguin Dictionary of psychology. London: Penguin Books.

6- Roeckelein, Op.Cit. P.246.

7- Ibid., P.247.

8- Ibid., P.248.

9- Berger, A.A.(1993). An Anatomy of humor. New Brunscwick: translation publishers, P.467-8.

10- Roeckelein, Op.Cit. P.248.

(١١) عبدالحميد، شاكر (٢٠٠١)، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، «سلسلة عالم» المعرفة، العدد ٢٦٧.

12- Davies, D.(1998). The dog that didn't bark in the night: A new psychological approach to the crosclultural study of Humor. in: Ruch, W. (ed). The sense of Humor exploration of a personality characterestic. Berlin: Mouton de Gruyter., P.293-306.

13- Ibid., P.296.

14- Ibid., P.297.



15- Ibid.

16- Ibid., P.298.

17- Ibid., P.300.

18- Bergon, Op.Cit. P.68.

19- Davies, (1998). Jokes and their relation to society. Berlin: Mouten de Gruyter.

20- Ibid., P.1.

21- Ibid., P.2-3.

22- Ibid., P.3.

23- Ibid.

24- Ibid.

25- Ibid., P.13.

26- Ibid., P.20.

27- Ibid., P.21.

28- Ibid., P.22.

29- Ibid., P.43.

30- Ibid., P.54.

31- Ibid., P.55.

32- Ibid., P.48.

33- Berger, Op.Cit. P.69.

34- Ibid., P.70.

35- Ibid., P.73.

36- Davies, in Ruch, Op.Cit. P.301.

37- Ziv, A(1988). National styles of Humor (ed). N.Y.: Greenwood press, vix.

38- Ibid., vii.

39- Ibid.

40- Davis, H & Crofts, P.(1988). Humor in Australia, in: A. Zav, Ibid, (1998)., P.1-30.

41- Van Nappen, H.W.(1988). Humor in Belgium, in A.Ziv., Op.Cit. P.31-52.

42- Baudin, H.etal., (1988). Humor in France, in: A.Ziv, Op.Cit. P.53-84.

43- Palmer, J.(1988). Humor in Greal Britain, in: A. Ziv, Op.Cit. P.85-112.

44- Ziv, A(1988). Humor in Israel, in: A. Ziv. , Op.Cit. P.113-132.

45- Consigli, P.(1988). Humor in Italy, in: A.Ziv. , Op.Cit. P.133-132.



46- Nilson, D.L.et.al., (1988). Humor in the United states, m: A.Ziv. , Op.Cit. P.157-188.

47- Davies, C., Jokes and their relation to society. , Op.Cit. P.40-41.

48- Wells.M.(1997). Japanese Humor N.Y: St. martin's press.

(٧)

(١) الأبشيهي، شهاب الدين (١٩٩٠)، المستطرف في كل فن مستظرف، دار مكتبة الحياة، بيروت.

(٢) ابن الجوزي، أبو فرج (١٩٨٠). أخبار الحمقى والمغفلين، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ص ١٨.

(٣) من خلال: زاهر أبو داود (١٩٩١)، الفكاهة الهادفة في الإسلام، دمشق، دار المحبة، ص ٧٣.

(٤) زاهر أبو داود، المرجع السابق نفسه، الفصل السابع، ص ٩٨ ـ ١٠٢.

(٥) حسين عبدالحليم محمد (١٩٨١)، الجاحظ، الأديب الساخر، طرابلس (ليبيا). المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان والمطابع، ص ٢٠.

(٦) العطري عبدالغني (١٩٩٤)، أدبنا الضاحك، دمشق، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٥٥.

(٧) الجاحظ (١٩٩١)، البخلاء (تحقيق: طه الحاجري)، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار المعارف، ص ٥٣ ـ ٥٤.

(٨) المرجع السابق نفسه.

(٩) المرجع السابق نفسه، ص ٥٤ ـ ٥٥.

(١٠) عبدالحليم محمد حسين، مرجع سابق، وانظر أيضا: أحمد أمين (٢٠٠٢). ضحى الإسلام، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الفصل السادس، وأيضا: فتحي محمد معوض أبو عيسى (١٩٧٠)، الفكاهة في الأدب العربي، الجزائر، الدار الوطنية للنشر والتوزيع.

(١١) الجاحظ، مرجع سابق، ص ٥٧.

(١٢) الجاحظ، مرجع سابق، ص ٢.

(١٣) المرجع السابق نفسه، ص ٥.

(١٤) المرجع السابق نفسه، ص ٦.

(١٥) المرجع السابق نفسه، ص ٦.

(١٦) المرجع السابق نفسه، ص ٧.

(١٧) المرجع السابق نفسه، ص ٧.
(١٨) المرجع السابق نفسه، ص ١٥٩.
(١٩) المرجع السابق نفسه، ص ١٥٩.
(٢٠) المرجع السابق نفسه، ص ٨٠.
(٢١) المرجع السابق نفسه، ص ٣.
(٢٢) الجاحظ، (١٩٧٠)، رسالة التربيع والتدوير، (تحقيق: فوزي عطوي)، بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب.
(٢٣) المرجع السابق نفسه، ص ٩.
(٢٤) المرجع السابق نفسه، ص ١٠.
(٢٥) المرجع السابق نفسه، ص ٥٥.
(٢٦) المرجع السابق نفسه، ص ٥٥.
(٢٧) المرجع السابق نفسه، ص ٥٦.
(٢٨) المرجع السابق نفسه، ص ٦٦.
(٢٩) المرجع السابق نفسه، ص ٦٦.
(٣٠) المرجع السابق نفسه، ص ٦٧.
(٣١) المرجع السابق نفسه، ص ٦٨ ـ ٦٩.
(٣٢) عبدالحليم محمد حسين، مرجع سابق، ص ٢٥.
(٣٣) المرجع السابق نفسه، ص ٥.
(٣٤) الجاحظ (١٩٩١)، البيان والتبيين (تحقيق عبدالسلام هارون)، بيروت، دار الفكر.
(٣٥) الأعسم، عبدالأمير (١٩٨٣)، أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
(٣٦) شلق، علي (١٩٨٦)، المقابسات لأبي حيان التوحيدي (تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة: علي شلق)، بيروت، دار المدى للطباعة والنشر، المقدمة، ٧ ـ ٨.
(٣٧) أبو حيان التوحيدي (١٩٧٠)، المقابسات (تحقيق: محمد توفيق حسين)، بغداد.
(٣٨) التوحيدي (١٩٨٦)، المقابسات، تحقيق على شلق، مرجع سابق.
(٣٩) التوحيدي، أبو حيان (١٩٨٨)، البصائر والذخائر (تحقيق: وداد القاضي)، بيروت، دار صادر.
(٤٠) المرجع السابق نفسه، الجزء الثاني، ص ٢٦٧.
(٤١) المرجع السابق نفسه، الجزء الأول، ص ٤٩.
(٤٢) المجذوب، البشير (١٩٩٢)، الظرف بالعراق في العصر العباسي فيما بين القرن الثاني والرابع للهجرة، تونس، مؤسسات عبدالكريم عبدالله ص ٦.
(٤٣) التوحيدي، البصائر، الجزء الأول، ص ٢٧٧.

(٤٤) الشيخ، محمد عبدالغني (١٩٨٣) أبو حيان التوحيدي، رأيه في الإعجاز وأثره في الأدب والنقد، الجزء الثاني، الدار العربية للكتاب، ص ٥٤١.

(٤٥) بلقراد، محمد (١٩٧٣) الفكاهة والضحك عند العرب، رسالة دكتوراه من الحلقة الثانية قدمت إلى جامعة الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص ٤٣١.

(٤٦) فريحة، أنيس (١٩٦٢)، الفكاهة عند العرب، بيروت، مكتبة رأس بيروت، ص ٧١.

(٤٧) البشير المجدوب، مرجع سابق، ص ١٠٣.

(٤٨) المرجع السابق نفسه، ص ١٠٤.

(٤٩) الوشاء، أبو الطيب محمد بن اسحق بن يحيى (١٣٢٤هـ)، الظرف والظرفاء، بيروت: عالم الكتب، ص ٣٣.

50- McNeill, D(1998). The face, N.Y: Lille, Brown and company, P.216.

(٥١) الوشاء، مرجع سابق، ص ٣٣.

(٥٢) المرجع السابق نفسه، ص ٦٧.

(٥٣) المرجع السابق نفسه، ص ٦٧.

(٥٤) البشير المجدوب، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(٥٥) المرجع السابق نفسه، ص ١٩٥.

(٥٦) أنيس فريحة، مرجع سابق، الفصل الخامس.

(٥٧) محمد بلقراد، مرجع سابق، ص ٤.

(٥٨) الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، مؤسسة جمال بيروت، (بدون تاريخ). الجزء التاسع عشر، ص ٧٤.

(٥٩) الأغاني، الجزء الثالث والعشرين، ص ١٩٩.

(٦٠) النجم، وديعة طه، (١٩٨٢)، الفكاهة في العصر العباسي، مجلة «عالم الفكر»، (الكويت). ص ١٣، ٢، ٣٥.

(٦١) التيفاشي، شهاب الدين أحمد، (١٩٩٢)، نزهة الألباب فيما لايوجد في كتاب (تحقيق جمال جمعة)، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، ص ٥٥.

(٦٢) المرجع السابق نفسه، ص ٥٧.

(٦٣) المرجع السابق نفسه، ص ٦٠.

(٦٤) الأبشيهي، مرجع سابق، ص ٣١ ـ ٣٢.

(٦٥) المرجع السابق نفسه.

(٦٦) المرجع السابق نفسه، ص ٣٢.

(٦٧).أبن الجوزي، مرجع سابق.

(٦٨) المرجع السابق نفسه، ص ١٥ ـ ١٦.

(٦٩) المرجع السابق نفسه، ص ١٨.



(٧٠) المرجع السابق نفسه، ص ٢٠.

(٧١) المرجع السابق نفسه، ص ٢١.

(٧٢) المرجع السابق نفسه، ص ٢٣.

(٧٣) المرجع السابق نفسه، ص ٤٧.

(٧٤) المرجع السابق نفسه، ص ٣٠.

(٧٥) هذه النوادر والطرائف مأخوذة من الصفحات: ٤٧، ١٧٤، ١١٦، ١١٧، ١٣٣، ١٧١، من كتاب أخبار الحمقى والمغفلين لأبن الجوزي.

(٧٦) محمد، السيد إبراهيم، (١٩٩٦) الضحك في أدب التوحيدي، مجلة فصول، ص ١٤، ٤.

(٨)

1- Gurevich, A (1997). Bakhtin and his theory of carnival, in: J.Bremmer & H.Roodenlierg, (eds). A Cultural History of Humor. Polity press, P.54-60.

2- Bakhtin, M.(1984). Rabelais and His world. Translated by: H.Iswolsky Bloomington: indiana univ press., P.90.

3- Ibid., P.91.

4- Cudlon, J.A.(1998). The prnguin dictionary of literanus terms and literary theory. London: Pengwin Books.

5- Ibid.

6- Ibid.

(٧) الكردي، محمد علي (١٩٨٢)، مفاهيم الفكاهة الفرنسية، من خلال فنون الكوميديا، عالم الفكر (الكويت). ١٣، ٣، ١٤٧ ـ ٢٠٦.

8- Bakhktin, Op.Cit. P.91

(٩) حمادة، إبراهيم (١٩٨٥) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية القاهرة، دار المعارف.

10- Parkin, J.(1997). Humour Thearists of the twentieth century. N.Y.: the Edwin Mellen press, Ltd.,88-90.

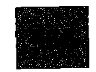
11- Bakktin, Op.Cit. P.437-8.

12- Ibid., P.102.

13- Ibid., P.73.

14- Ibid., P.37-8.

15- Ibid., P.39.



16- Ibid., P.39.

17- Ibid., P.40.

18- Ibid., P.41.

19- Gurevich, Ibid., P.55-6.

20- Bakktin , Op.Cit. P.43.

(٢١) شفيق، ماهر شفيق (١٩٩٦)، مقدمة، شبح كانترفيل، تأليف أوسكاروايلد (ترجمة لويس عوض)، القاهرة، دار الهلال، روايات الهلال، ص ٥١.

22- Lewis, P.(1989). Comic Effects, ineterdisciplinany Approaches to Humor in literature. N.Y.: state univ. of Ney Yourk press., P.112.

23- Ibid.

24- Ibid., P.113-4.

25- Bakhtin , Op.Cit. P.95.

26- Ibid., P.97.

27- Ibid., P.91.

28- Cuddon , Op.Cit,

(٢٩) اكتفينا في هذا الفصل بالإشارة إلى الروايات التي ناقشناها والمرتبطة بموضوع الضحك مرة واحدة في قائمة المراجع هذه، على أن تُذكر الصفحات التي رجعنا إليها داخل الفصل نفسه في المواضع المناسبة.

(٣٠) ثربانتس سابيدرا، ميجيل دي (٢٠٠٢) الشريف العبقري دون كيخوتي دي لامانشا «الشهير بين العرب باسم دون كيشوت» (ترجمة: سليمان العطار). القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، سلسلة المشروع القومي للترجمة، رقم ٤٧٢، ٤٧٣.

(٣١) جيبسون، أندريه (١٩٨٢). ملاحظات عن الفكاهة والقصة، (ترجمة: نصر أبوزيد)، مجلة فصول١٢، ص ٢، ٢، ١٧٣ - ١٨٢.

(٣٢) المرجع السابق نفسه.

(٣٣) المرجع السابق نفسه

(٣٤) المرجع السابق نفسه.

(٣٥) نويرة، أميرة حسن (١٩٨٢)، دون كيشوت وعنصر السخرية في الرواية الإنجليزية في القرن الثامن عشر. مجلة عالم الفكر (الكويت)، ١٢، ٣، ٢٠٧ - ٤٢٤.

(٣٦) من خلال كتاب «الكوميديا والتراجيديا»، تأليف مولين ميرشنت وكليفورد ليتش، (ترجمة: علي أحمد محمود)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، «سلسلة عالم المعرفة»، العدد ١٨، يونيو ١٩٧٩.

(٣٧) المرجع السابق نفسه، ص١٣٠.

(٣٨) هوجو، فيكتور (١٩٨١) الرجل الضاحك، (ترجمة: محمود مسعود)، القاهرة، دار الهلال، روايات الهلال.

(٣٩) كونديرا، ميلان (١٩٩٠)، كتاب الضحك والنسيان (ترجمة: أنطوان أبوزيد)، بيروت، دار الآداب.

(٤٠) إكو، أمبرتو (١٩٩١)، اسم الوردة (ترجمة أحمد الصمعي)، تونس، دار التركي للنشر.

(٤١) أحمد الصمعي، مقدمة الترجمة العربية لرواية «اسم الوردة».

(٤٢) بنكراد، «اسم الوردة» .W.W.W.Google.com.

(٤٣) أحمد الصمعي، مقدمة الترجمة العربية لرواية اسم الوردة.

(٤٤) هلسا، غالب (١٩٧٩)، الضحك، بيروت، دار العودة.

(٤٥) الخراط، إدوارد (١٩٩٣)، ثلاثة وجوه لغالب هلسا روائيا، مجلة فصول ١٢، ١، ص ٢٤٩ – ٢٦٢

(٤٦) هدى بركات، (١٩٩٠)، حجر الضحك، لندن، رياض الريس للنشر والكتب.

(٤٧) فاعور، ياسين أحمد (١٩٩٣)، السخرية في أدب إميل حبيبي، سوسة، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، ص ١١.

(٤٨) المرجع السابق نفسه، ص ٩٩.

(٤٩) حبيبي، إميل (١٩٨٩)، سداسية الأيام الستة والمتشائل وقصص أخرى، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

(٥٠) حبيبي، إميل (١٩٨٥)، أخطية، الكرمل، ص ١٥، ٦، ١٦.

(٥١) حبيبي، إميل (١٩٨٠)، لكع بن لكع، حكاية مسرحية، ثلاث جلسات أمام صندوق العجب بيروت، دار الفارابي، ص ٦٠.

(٥٢) مستجاب، محمد (١٩٩٦) من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٥٣) مستجاب، محمد (١٩٩٦)، من التاريخ السري لنعمان عبدالحافظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة.

(٩)

(١) عبدالحميد، شاكر (٢٠٠١) التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني: الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٧، ص ٣٥٦.

2- Roukes, N.(1997). Humor in art A celelieration of visual unit. Massachusetts: Davis Publications, in., P.22.

3- Ibid., P.24

4- Ibid.

5- Ibid.

6- Ibid., P.25-27.

7- Gibson, W.S.(2001). Hieronymus Bosch. N,y: Thames & Hudson, in., P.22.

8- Art Book. (1998). Borsch, N.Y: DK publishing inc.

9- The Oxford Dictionary of Art (1997). Oxport: Oxport univ press.

10- Westermann, J.(1997). How was Jan Steen funny? Strategies and function of comic paintings in the Seventeenth century. in : J. Bremmer & H. Roodenberg (eds). A cultural History of Humor, from antiquity to the present Day. Cambridge: polity press., P.134-178.

11- Ibid., P.143.

12- Art Book, Bosch, P.130.

13- Roukes, , Op.Cit. P.31.

14- Gombrich, E.H(1989). Art and illusion, A study in the psychology of pictorial repserentation. Princeton, N.J: princeton univ press., P.290.

15- Roukes , Op.Cit. P.33.

16- Rhodes, G.(1996). Superportraits, Caricature and Recognition. East Sussex, Uk: psychology press., P.32.

17- The oxpord Dictionary of Art , Op.Cit.

(١٨) يحيى، مصطفى (١٩٩٢). القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية. القاهرة: دار المعارف، ص ٤٨ ـ ٤٩.

(١٩) المرجع السابق نفسه، ص ٥٢.

(٢٠) المرجع السابق نفسه.

21- Roukes , Op.Cit. P.37.

(٢٢) مصطفى يحيى، مرجع سابق، ص ٨٥.

23- Rhodes , Op.Cit. P.11.

24- Ibid., P.28.

25- Ibid.

26- Bakhtin, M.(1984). Rablais and his world, translated by H. iswolsky Bloomington: Indiana Univ Press.

(٢٧) برجسون، هنري (١٩٨٣)، الضحك، بحث في دلالة المضحك، (ترجمة: سامي الدروبي، وعبدالله عبدالدايم). بيروت: دار العلم للملايين، ص ٣٢ ـ ٣٣.

(٢٨) محمد، السيد إبراهيم.(١٩٩٦). الضحك في أدب التوحيدي، مجلة فصول، ص ١٤، ٤، ٣٠٢ ـ ٣١٥.

29- Rhodes , Op.Cit. P.7.

30- Though: Rhodes , Op.Cit. P.5.

31- Kris, E. (2000). Psychoanalytic Explorations in Art. Connecticut: international univ. Press, P.175.

32- Ibid., P.177.

33- Kris, E & Gombrich, E.H, (2000) The psinciples of caricature, in: E.Kris , Op.Cit. P.189-203.

34- Ibid., P.20-2.

(٣٥) ضيف، شوقي (١٩٨٥). الفكاهة في مصر. القاهرة: دار المعارف، ص ١٣١ ـ ١٣٢.

(٣٦) السمالوطي، نبيل، ملحق أيامنا الحلوة الذي يصدر يوم الجمعة مع جريدة «الأهرام» المصرية عدد ١٢ يوليو ٢٠٠٢.

(٣٧) نبيل السمالوطي، ملحق أيامنا الحلوة، جريدة «الأهرام» المصرية، عدد ١٨ مايو ٢٠٠١.

(٣٨) أبو فخر، صقر، ملحق جريدة «الخليج» الإماراتية، العدد ٨٢٩٥ بتاريخ ٣ فبراير ٢٠٠٢.

(٣٩) المرجع السابق نفسه.

40- Hucheon, L. (2000) A Theory of porady. The teaching of twentieth century Art forms, Chicago: univ of illinois press, P.1-5.

(٤١) حمادة، إبراهيم (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف.

42- Cuddon, J.A.(1998). The prnguin dictionary of literanus terms and literary theory. London: Pengwin Books.

43- Chilton, M.(2001). Harlquin unmasked, the commedia dell Arte and porcelain Sculpture. New Haven and London: Yale univ press., P.1-3.

(١٠)

(١) ياسين، بوعلي (١٩٩٦)، بيان الحد بين الهزل والجد، دراسة في أدب النكتة. دمشق: دار المهدي للثقافة والنشر، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(٢) فريحة، أنيس (١٩٦٢). الفكاهة عند العرب، بيروت، مكتبة رأس بيروت، ص ٢.

3- Freud, S.(1960). Jokes and Their relation to the unconscious. N.Y: W.W. Norton and company., P.7.

(٤) من خلال هند بدراوي، نكت الصعايدة، مجلة «صباح الخير» المصرية، عدد ٢٦ فبراير ٢٠٠٢.

5- Haig, R.A. (1988). The Anatomy of humor. Biopsychosocial and therapeutic perspectives springfield, illinois: Charlis Thomas Publsher., P.97.

6- Ibid., P.95.

(٧) أحمد زايد (١٩٩٠)، المصري المعاصر، مقارنة نظرية إمبريقية لبعض أبعاد الشخصية القومية المصرية، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية، والجنائية.

(٨) حمودة، عادل (١٩٩٩)، النكتة السياسية، كيف يسخر المصريون من حكامهم؟. القاهرة، الفرسان للنشر، ص ١٠.

(٩) ويلسون، جلين (٢٠٠٠)، سيكولوجية فنون الأداء (ترجمة: شاكر عبدالحميد). الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة «عالم المعرفة» العدد ٥٨، ٢٤٧.

10- Lefcourt, H,M. (2000). Humor. The psychology of living buoyanty. N.Y: Kluwer academic plenum publishers, P.62.

11- Ziv.,A (1984). Personality and sense of Humor. N.Y.: springers publishing company.

12- Durnant, J.& Miller,J., eds (1988). Laughing Matters. A serious look at Humor. N.Y.: London Group., P.22.

13- Dean, G.(2000). Step by step to stand-up-comedy. Portsmouth, Nh: Heineman., P.1-5.

(١٤) بوعلي ياسين، مرجع سابق، ص ١٧٩.

15- Berger, A.A.(1993). An Anatomy of humor. New Bruncwick: transaction publishers, P.58.

(١٦) بوعلي ياسين، مرجع سابق.

(١٧) المرجع السابق نفسه، الفصل الثالث، مواضع متفرقة.

18- Ruch,W.& Hehl, F-J. (1998). A two-mode model of Humor appreciation and simplicity-complexity of personality. in: w. Ruch (ed): the sense of Humor, Explorations of a personality characteustic. Berlin: Mouten de Guyter, P.109-142.

19- Berlyne, P.E.(1960). Conflict, Arousal and curiosity. N.Y: Mcgraw - Hill Book company.

20- Haig , Op.Cit. P.26.

21- Sulls, J.(1972). A two- stage Model for the appreciation of Jokes and cartoon: An information - processing analyais. In. J. Goldstein & P.E. McGhee. The psychology of Humor. N.Y: Academic press, P.81-100.



22- Koestler, A (1964). The Act of creation. N.Y.: MacMillan.

23- Freud , Op.Cit. P.10-11.

24- Ibid.

(٢٥) عادل حمودة، مرجع سابق، ص ٩٠.

(٢٦) المرجع السابق نفسه، ص ٨٢.

(٢٧) هند بدراوي، مرجع سابق، ص ٦١.

28- McNeil, D. (1998). The face. N.Y: little, Brown and company., P213.

29- Bergen, D.(1998). Development of the sense of Humor. m: W. Ruch, (ed), Op.Cit. P.353.

30- Ibid., P.225.

(١١)

(١) ويلسون، جلين (٢٠٠٠)، سيكولوجية فنون الأداء، (ترجمة: شاكر عبدالحميد). الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ٥٨، ٢٧٢.

2- Janik. V.K(1998). Fools and Jesters in literature, Art and History. London: Greenwood press, P.1-2.

3- Ibid.

4- Otto, B.K. (2001). Fools are everywhere, the court Jester Around the world. Chicago. The univ of Chicago press., P.232-3.

(٥) فوزي، فهمي (١٩٩٢) مسرحية لعبة السلطان القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٠.

(٦) المرجع السابق نفسه.

(٧) المرجع السابق نفسه، ص ٣١.

8- Welsford, E(1961). The Fool: His social and literary History. N.Y: Anchor., P.137.

9- Ibid., P.198.

10- Haig, R.A. (1988). The Anatomy of humor. Biopsychosocial and Therapeutic persectives springfield, illinois: Charlis Thomas Publisher., P.99.

(١١) جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٢٢٦.

12- Haig, Op.Cit. P.99.

(١٣) شلبي، خيري، تاريخ الهبل الفني، جريدة «الأسبوع» المصرية، عدد ٢٦ أغسطس ٢٠٠٢.



(١٤) جلين ويلسون، مرجع سابق، ص ٦٩، ٢٧١.

15- Raskin. V.(1998). The sense of Humor and the truth. In. w. Ruch (ed) The sense of Humor, Explorations of a personality charactesistic. Berlin. Mouton de Gruyter., P.98.

16- Lefcourt, H,M. (2000). Humor: The psychology of living buoyanty. N.Y: Kluwer academic plenum publishers, P.84.

(١٧) من خلال: حوار أجراه محمد زغلول دياب ونشر في جريدة «الخليج» الإماراتية بتاريخ ٢١ يونيو ٢٠٠٢.

18- Lefcourt , Op.Cit. P.84-85.

(١٩) سخسوخ، أحمد (٢٠٠٢)، نجيب الريحاني، نجم زمن الفن الجميل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ص ١٨ ـ ١٩.

20- Lefcourt , Op.Cit. P.84-85.

(٢١) الصاوي، محمد (بدون تاريخ)، فؤاد المهندس، قهقهات السينما المصرية، بيروت، دار الراتب الجامعية، سلسلة «عالم السينما والنجوم»، ص ٢٧.

(٢٢) الصاوي، محمد (بدون تاريخ)، عادل إمام بين أزمة المسرح المصري ومسرح الكبارية، بيروت، دار الراتب الجامعية، ص ١٩١.

23- Ziv. A (1984). Personality and sense of Humor. N.Y: springer., P.148 , 172.

24- Haig , Op.Cit. P.101.

25- Ibid., P.102.

26- Ibid., P.103.

27- Ziv., Op.Cit. P.137.

28- Ibid., P.138.

29- Ibid., P.140.

30- Ibid., P.146.

(٣١) أحمد سخسوخ، مرجع سابق، ص ٢٧ .

(١٢)

1- Harvey, L.(1998). Humor for Healing: a Therapeutic approach. San Antonia., Texas: therapy skill builders.

2- Lefcourt, H,M. (2000). Humor. The psychology of living buoyanty. N.Y: Kluwer academic plenum publishers, P.93.



3- Ibid.

4- Ibid., P.96-8.

5- Haig, R.A. (1988). The Anatomy of humor. Biopsychosocial and therapeutic perspectives springfield, illinois: Charlis Thomas Publsher., P.103.

(٦) دافيدوف، لندا (١٩٨٠)، مدخل علم النفس، (ترجمة: سيد الطواب وآخرين)، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ١٤٥.

7- Faraboco, G.(1998). The illside of Humor: pathological conditions and sense of Humors. In Ruch (ed). The sense of Humor: Exploration of a personality characteristic, Berlin: Mouton de Gruyler., P.271-292.

8- Ibid.

9- Ibid., P.274.

10- Provine, R.(2000).laughter, ascientific investigation. N.Y: penguin putnam mc., P.47.

11- Lefcourt , Op.Cit. P.59.

12- Harvey , Op.Cit. P.59.

13- lefcourt. , Op.Cit. P.41.

14- Forabosco., Op.Cit. P.272-8.

15- Ibid., P.280.

16- Ibid.

17- Haig , Op.Cit. P.37.

18- Ibid., P.37-8.

19- Ibid., P.30.

(٢٠) عبدالقوي، سامي، (٢٠٠١). علم النفس العصبي، الأسس وطرق التقييم. العين، مطبوعات جامعة الإمارات العربية المتحدة، ص٧١.

21- Haig , Op.Cit. P.40.

22- Provine , Op.Cit. P.163.

23- Ibid., P.159-60.

24- Ibid., P.61.

25- Lefcourt , Op.Cit. P.147-8.

(٢٦) دافيدوف، مرجع سابق، ص ٥٢.

(٢٧) إبراهيم، عبدالستار (١٩٩٨)، الاكتئاب، اضطراب العصر الحديث، فهمه وأساليب علاجه، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد ٢٣٩.



28- Lefcourt , Op.Cit. P.148.

29- Klien, A.(1989). The Heading power of Humor. N.Y: penguin putnam mc., P.96-7.

30- Ibid., P.97.

31- Ibid.

32- Metclaf, C.W. & Felible, R.(1992). Lighten up: suruival skills for peaple under pressure. Massachusetts: persues Books., P.11.

33- Lefcourt., Op.Cit. P.11.

34- Ibid.

35- Ibid., P.112.

36- Harvey, R.(1993). Laughter the best Medicine. The healing powers of happiness, Humor and Joy: London: Thorsons., P.46.

37- Ibid., P.71.

38- Ibid., P.71.

39- Ibid., P.48.

40- Ibid., P.41-2.

(٤١) عبدالستار إبراهيم، مرجع سابق، ص ١١٢.

42- Haig , Op.Cit. P.147-8.

43- Ibid., P.158-61.

(٤٤) كولز، أ.م. (١٩٩٢)، المدخل إلى علم النفس المرضي الإكلينيكي، (ترجمة: عبدالغفار الدماطي وآخرين) الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص ٥٤٣ ـ ٥٤٥.

45- Harvey . Op.Cit. P8-9.

46- Seligman, M. (1998). Learned optimism. How to change your mind and your life. N.Y: Pocket Books, 66-7.

(٤٧) عبدالستار إبراهيم، مرجع سابق، ٢٧٠.

(٤٨) المرجع السابق نفسه، ص ١٤٢ ـ ١٤٣.

49- Seligman . Op.Cit. P.67.

50- Ibid., P.254-5.

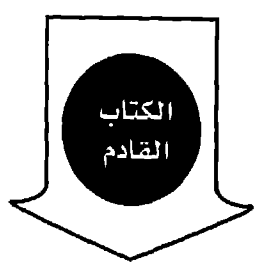
51- Goodheart, A.(1994). Laughter Therapy: How to laugh about everything in your life that isn't realy funny. Santa Barbara, Califonia: less stress press.

52- Sanders, B.(1997). Sudden Glory: laughter as a subversive history. Bosto: Boe con press., P.36.

المؤلف في سطور

د. شاكر عبدالحميد

- من مواليد أسيوط ـ جمهورية مصر العربية.
- يعمل حاليا أستاذا لعلم نفس الإبداع بأكاديمية الفنون ـ جمهورية مصر العربية.
- شغل سابقا منصب عميد المعهد العالي للنقد الفني ـ أكاديمية الفنون، مصر.
- متخصص في دراسات الإبداع الفني والتذوق الفني لدى الأطفال والكبار، وله مساهمات في النقد الأدبي والتشكيلي أيضا.
- صدر له في هذه السلسلة كتابان مؤلفان هما: «العملية الإبداعية في فن التصوير» (العدد ١٠٩ ـ يناير ١٩٨٧)، و«التفضيل الجمالي» (العدد ٢٦٧ ـ مارس ٢٠٠١)، وكتابان مترجمان هما: «العبقرية والإبداع والقيادة» (العدد ١٧٦ ـ أغسطس ١٩٩٣)، و«سيكولوجية فنون الأداء» (العدد ٢٥٨ ـ يونيه ٢٠٠٠).
- من مؤلفاته أيضا: «الطفولة والإبداع» وصدر عن الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية ١٩٨٧ (في خمسة أجزاء)، و«الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة» (١٩٩٣)، و«الأدب والجنون» (١٩٩٣)، و«دراسات نفسية في التذوق الفني» (١٩٩٧) وغيرها.



الذاكـــرة

قضايا واتجاهات حديثة

تأليف: **د. محمد قاسم عبدالله**

سلسلة عالَم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير العام ١٩٧٨.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفا وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية: اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات.

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة.

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية.

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي.



وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، وأن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، وكذلك يجب أن تدوّن أرقام صفحات الكتاب الأصلي المقابلة للنص المترجم على جانب الصفحة المترجمة، والسلسلة لا يمكنها النظر في أي ترجمة ما لم تكن مستوفية لهذا الشرط. **والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها**. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف وخمسمائة دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل عشرين فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي، أو ألف ومائتي دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف وستمائة دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتيا مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة والمترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.



على القراء الذين يرغبون في استدراك ما فاتهم من إصدارات المجلس التي نشرت بدءا من سبتمبر ١٩٩١، أن يطلبوها من الموزعين المعتمدين في البلدان العربية:

الكويت
درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠
ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ١١/٢٤١٧٨١٠ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

دولة الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٢٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٢٩١٨٣٥٤/٥/٦
مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية
الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
ص.ب - ١٢٠٣٥
ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

جمهورية مصر العربية
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة
ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢
ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١
ت: ٢٧١٩١٠ - فاكس ٢٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
عدن - ص. ب ٣٠٨٤
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

مملكة البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة
ت: ٥٣٤٥٥٩ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

سلطنة عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢
ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

دولة قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو مورياسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

دولة فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٢٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٢٩٥٥

جمهورية السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKETING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

الرجاء من السيدات والسادة الراغبين في اقتراح أعمال ترجمة أو تأليف للنشر في سلسلة عالم المعرفة التكرم بتزويدنا بالمعلومات المطلوبة وفقا للنموذج التالي:

نموذج تقديم اقتراحات التأليف والترجمة لسلسلة عالم المعرفة

نوع العمل المقترح: ترجمة ☐ تأليف ☐

اسم المتقدم بالاقتراح: ------------------------

العنوان البريدي: ------------------------

الهاتف: ---------- الفاكس: ---------- النقال: ----------

البريد الإلكتروني: ------------------------

(الرجاء ارفاق السيرة الذاتية على ورقة منفصلة)

العنوان الرئيسي للكتاب: ------------------------

العنوان الثانوي للكتاب: ------------------------

الأهداف العامة للكتاب: ------------------------

الأهداف النوعية (الهدف من الفصل أو الباب مثلا): ------------------------

----

ملخص عن الكتاب: بحدود ٣.٢ صفحات (الرجاء إرفاقه بورقة منفصلة)

خطة الكتاب (لاقتراحات التأليف):

بالنسبة لاقتراحات الترجمة الرجاء اضافة المعلومات التالية:

عنوان الكتاب الرئيسي بلغته الأصلية:

عنوان الكتاب الثانوي بلغتـه الأصليـة:

اسم المؤلف:

اسم الناشر:



عنـوان الناشـر: --

رقـم الطبعـة: --

تاريخ الإصـدار الأصـلـي: ---

عدد الصفحات: --

المدة المتوقعة لإنجاز الترجمة: -------------------------------------



تنويه

للاطلاع على قائمة كتب السلسلة انظر عدد ديسمبر (كانون الأول) من كل سنة، حيث توجد قائمة كاملة بأسماء الكتب المنشورة في السلسلة منذ يناير ١٩٧٨.

قسيمة اشتراك

البيـــــان	سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		إبداعات عالمية	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	٢٥	-	١٢	-	١٢	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	١٥	-	٦	-	٦	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	٣٠	-	١٦	-	١٦	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	١٧	-	٨	-	٨	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	-	٥٠	-	٣٠	-	٢٠	-	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى	-	٢٥	-	١٥	-	١٠	-	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	١٠٠	-	٥٠	-	٤٠	-	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي	-	٥٠	-	٢٥	-	٢٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم:	
العنوان:	
اسم المطبوعة:	مدة الاشتراك:
المبلغ المرسل:	نقدا / شيك رقم:
التوقيع:	التاريخ: / / ٢٠٠١م

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت.

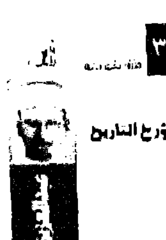
وترسل على العنوان التالي:

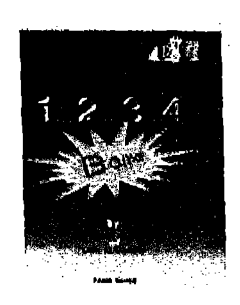
السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: ٢٨٦٢٣ ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13147

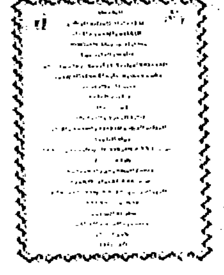
دولة الكويت

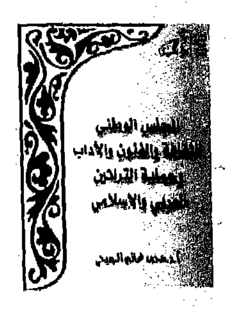
إصدارات
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

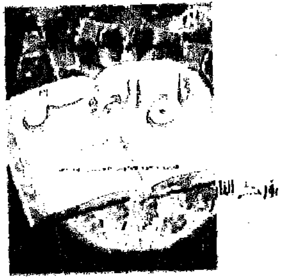


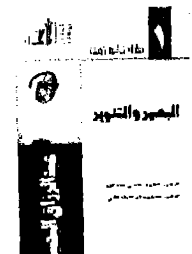












ير والتنوير مدارات لقاء

التعبير والتنوير

هذا الكتاب

ولد علم الضحك على أيدي فلاسفة ومفكرين وعلماء كبار، وتجاوز هذا العلم مرحلة طفولته من خلال البحوث والدراسات والنظريات المتراكمة التي احتفلت بولادته، وشجعته على النمو عبر السنوات القليلة الماضية. وقد دلف هذا العلم بقوة إلى مرحلة مراهقته، وهي مرحلة قال عنها ستانلي هول - وهو يصف حالة المراهق من بني البشر، خلالها - إنها مرحلة المشقة والعاصفة. وما زال علم الضحك واقعا في أسر مشقات كثيرة، وما زالت هناك عواصف شديدة تهب في مداراته وتزأر، كذلك، في جنباته. ونحن نأمل أن تتكاتف معنا جهود كثيرين غيرنا من الكتاب والباحثين والنقاد والمفكرين العرب، كي نحمي هذا العلم من أن يقع في براثن مشقة التجاهل، أو في قبضة عاصفة الإهمال، فالفكاهة مطلوبة من أجل صحتنا النفسية والجسدية، بل القومية، والضحك مطلوب أيضا، ما دام مناسبا ومهذبا وراقيا ولائقا وإبداعيا، فهو كان دائما، وسيبقى، قوة للإنسان، ومن أبرز خصائصه، وعنصرا من عناصر البهجة والتفاؤل والأمل في حياتنا العربية، هذه التي أصبحت تحيط بنا عوامل كثيرة، وتحدق بها قوى عدة من [illegible] ومن خارجها، تحاول أن تزرع في قلبها روح القنوط واليأس.

يركز هذا الكتاب على استعراض المفاهيم المهمة في علم الضـ[illegible] مفاهيم: الفكاهة، والضحك، والابتسامة، وحس الفكاهة، والتهكم، و[illegible] التهكمية، والنكتة، والدعابة، والكاريكاتير، والمفارقة... إلخ.

كما يتحدث هذا الكتاب ببعض التفصيل عن موضوعات مثل [illegible] الفكاهة والضحك، فسيولوجيا الفكاهة والضحك، فلاسفة الضـ[illegible] النفس والضحك، الفكاهة والضحك عبر العمر، الفكاهة والضـ[illegible] الثقافات الإنسانية، الفكاهة والضحك في التراث العربي والإ[illegible] الضحك والرواية، الضحك والفن التشكيلي، النكتة وبنيتها، المـ[illegible] أمراض الضحك والعلاج بالضحك، وغير ذلك من الموضوعات الـ[illegible] هذا المجال.

ISBN 99906-0-097-X

رقم الإيداع (٢٠٠٢/٠٠٠٠١)